



AGITPROP GRÁFICA: ATELIER POPULAIRE E PROPOSTAS PARA O AGORA

LAÍS MATIAS SILVA
ORIENTAÇÃO DE MARCOS BRAGA

ACITPROP GRÁFICA: ATELIER POPULAIRE E PROPOSTAS PARA O AGORA

LAÍS MATIAS SILVA
ORIENTAÇÃO DE MARCOS BRAGA

TRABALHO FINAL DE GRADUAÇÃO
NA FACULDADE DE ARQUITETURA
E URBANISMO, UNIVERSIDADE
DE SÃO PAULO
DEZ. 2021

RESUMO

Os movimentos de vanguarda política que atravessam nossa história constituem também um extenso repertório gráfico como consequência da busca em não apenas comunicar como também defender visualmente os ideais pelos quais lutavam: a construção de um novo mundo expresso na concepção de uma nova forma. Trazendo a mesma questão à luz da contemporaneidade, nos deparamos com a produção em massa de imagens (digitais e impressas) abarcando também a esfera militante. Entretanto, é notável certo afastamento do processo criativo propositivo de uma prática política e crítica, resultando numa contradição entre conteúdo e forma, “estetizando” a comunicação voltada para a crítica social. Ao se debruçar sobre esta questão, este trabalho não defende postular supostas regras de composição para a uma boa execução de um design gráfico militante, nem mesmo condenar o aspecto subjetivo e experimental que é inerente ao exercício de criação. Seu objetivo foi tentar investigar quais recursos técnicos e teóricos seriam mobilizados se tratando de uma prática projetual com maior afinidade com o conteúdo sociopolítico que veicula – se distinguindo assim das demais - podendo assim assimilar melhor de que maneira o design gráfico pode se articular taticamente à ação política na contemporaneidade através de seu potencial de persua-

são, formação educativa e cativação das paixões, ao sintetizar ideias em linguagem e expressão visual. Buscou-se então explorar, através da história e da teoria em construção da disciplina, as especificidades que compreenderiam uma Gráfica Militante - e como fazer uso dela como ferramenta de articulação e mobilização social, da maneira mais consciente e assertiva possível. Para sua estruturação e desenvolvimento, o trabalho foi composto por uma etapa teórica e uma prática, primeiramente combinando o levantamento histórico à análise gráfica, tomando como estudo de caso o escopo de 10 exemplares da produção do *Atelier Populaire* - movimento gráfico-político composto por estudantes e trabalhadores franceses que em Maio de 1968, ao ocupar a Escola de Belas Artes de Paris, a transformaram num centro de produção massiva e coletiva de cartazes à serviço da greve geral em curso no momento. Por fim, trazendo a questão à contemporaneidade, com base na pesquisa e análise feitos, foram elaborados um conjunto de cartazes voltados para a Liga dos Camponeses Pobres (LCP), movimento popular em luta pela Revolução Agrária no Brasil atualmente.

PALAVRAS-CHAVE design gráfico, gráfica militante, agitação e propaganda, *Atelier populaire*, Liga dos camponeses pobres.

ABSTRACT

The political vanguard movements that cross our history also constitute an extensive graphic repertoire as a result of the search to not only communicate but also visually defend the ideals for which they fought: the construction of a new world expressed in the conception of a new form. Bringing up the same issue to the contemporaneity, we are faced with the mass production of images (digital and printed) also encompassing the militant sphere. However, a certain distancing from the propositional creative process from a political and critical practice is noticeable, resulting in a contradiction between content and form, “aesthetizing” communication aimed at social criticism. By addressing this issue, this work does not defend postulating supposed compositional rules for a good execution of a militant graphic design, nor even condemning the subjective and experimental aspect that is inherent to the exercise of creation. Its objective was to try to investigate which technical and theoretical resources would be mobilized in the case of a design practice with greater affinity with the sociopolitical substance it conveys - thus distinguishing itself from the others - therefore being able to better assimilate how graphic design can be tactically articulated to political actions in contemporaneity through its potential for persuasion,

educational training and captivation of passions, by synthesizing ideas in language and visual expression. It then sought to explore, through the history and theory under construction of the discipline, the specificities that would comprise a Militant Graphic - and how to make use of it as a tool for articulation and social mobilization, in the most conscious and assertive way possible. For its structuring and development, the work consisted of a theoretical and a practical stage, firstly combining the historical survey with graphic analysis, having as a case study the scope of 10 pieces of the production of *Atelier Populaire* - graphic-political movement composed of students and French workers who in May 1968, when occupying the School of Fine Arts in Paris, transformed it into a center of massive and collective production of posters in the service of the general strike in progress at the time. Finally, bringing the issue to contemporaneity, based on the research and analysis carried out, a set of posters was created for the League of Poor Peasants (LCP), a popular movement currently fighting for the Agrarian Revolution in Brazil.

PALAVRAS-CHAVE graphic design, militant graphic, agitation and propaganda, *Atelier populaire*, Liga dos camponeses pobres.

**PERGUNTE SEMPRE A CADA IDEIA:
A QUEM ELA SERVE?** B. Brecht

AGRADECIMENTOS

Ao Marcos, pela orientação ímpar, amiga e atenciosa que estruturou o que eram apenas questionamentos difusos.

Ao Professor Chico Homem, pelo compartilhamento bibliográfico de seu acervo pessoal que tanto somou à pesquisa sobre o *Atelier Populaire*. À Priscila e Tomé, pela generosidade com que compartilharam seus conhecimentos sobre técnicas de impressão, fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

Aos companheiros da Revista Amigo do Povo, Luciano, Davi e Marcus, pela oportunidade de formular as inquietações que motivaram este trabalho.

Ao Gustavo Piqueira, pela ajuda bibliografica e pela troca das conversas. Aos colegas da REX, Tom e Kaique, pelo interesse em discutir e somar opiniões.

À Tamy, pelo incentivo e entusiasmo para que eu seguisse no design, mas sobretudo pela amizade.

À Grazi, Luisa e Bárbara, pela parceria e companheirismo sem igual ao longo de todos esses anos, que tanto me fizeram crescer, constituindo o que sou agora.

Aos meus pais, em especial minha mãe, por terem trabalhado tão duro para possibilitar meu acesso a um espaço como a FAU, sendo os maiores exemplares de teimosia e persistência que já conheci.

Ao Gu, por fazer tudo sempre ser mais e melhor, incluindo a mim e a este trabalho.

Ao Kenny, por tudo, sempre.

Por fim, a todos os povos em luta, os verdadeiros motores da nossa história.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	15
METODOLOGIA	17
01 GRÁFICA MILITANTE	19
1.1 ACITAÇÃO E PROPAGANDA	20
1.2 CONCEITO E PANORAMA HISTÓRICO	22
1.3. CONSIDERAÇÕES SOBRE ESSA TRAJETÓRIA	59
02 ESTUDO DE CASO: ATELIER POPULAIRE	63
2.1. CONTEXTO: MAIO DE 1968	64
2.2. FORMAÇÃO E PRÁXIS DO ATELIER	69
2.3. FERRAMENTAS PARA ANÁLISE GRÁFICA	87
2.4. ANÁLISE DOS CARTAZES	95
2.5 SÍNTESE SOBRE A ANÁLISE DOS CARTAZES	

03 CONCEPÇÃO DO PROJETO FINAL	143
3.1. DEFINIÇÃO E JUSTIFICATIVA DO TEMA	144
3.1.1 A questão agrária no brasil	144
3.1.2 A liga dos camponeses pobres (LCP)	148
3.2 IDEALIZAÇÃO DO PROJETO	168
3.2.1 Estudos iniciais	168
3.2.2 Pesquisa de referências	180
3.2.3 Definição dos requisitos do projeto	182
04 CARTAZES	203
4.1. MOTIVAÇÃO	204
05 CONSIDERAÇÕES FINAIS	257
06 REFERÊNCIAS	261

INTRODUÇÃO

O potencial comunicador de massa do design gráfico é inquestionável, e disso provém o fato de que toda expressão gráfica é necessariamente política, pois ao veicular determinada informação para um meio, tangibiliza e difunde determinada ideia, podendo articular e mobilizar pessoas, dar voz, e mais especificamente forma, a determinadas questões. Entretanto, pode-se observar casos frequentes em que escolhas projetuais, feitas à revelia de suas consequências semânticas, aparentemente negligenciam a potência comunicadora visual que é definidora deste campo de atuação, gerando imagens um tanto quanto genéricas ou distantes de seu suposto significado. Como alternativa a este cenário, não inesperadamente, é comum que se recorra ao passado, referenciando às manifestações visuais mais emblemáticas do campo político-social ao longo da história – o que por vezes resulta em certo ar nostálgico, correndo o risco de ser interpretado como uma tentativa de retorno ao passado.

Como podemos então nos comunicar à luz do nosso tempo, assegurando o teor político dessa expressão visual, e, simultaneamente, interpretando e incorporando a memória gráfica consolidada até então, sem apenas reproduzi-la? É refletindo sobre esta questão que se iniciou esta pesquisa,

buscando compreender melhor quais seriam as particularidades e possibilidades de uma linguagem visual que resulte de uma intenção política explícita.

A escolha do *Atelier Populaire* como estudo de caso se deveu justamente ao fato deste se tratar de um dos poucos exemplos no qual o processo de criação foi conduzido e motivado pelo processo político, e, partindo da conclusão aparentemente natural, mas pouco recorrente de que a atuação artística é também parte da realidade a ser mudada, atuam dialeticamente, críticos ao mundo e a si, dando voz e visibilidade à luta popular em curso e se tornando um marco na história da agitação e propaganda. Além disso, tal movimento influencia grande parte do que viria a ser produzido no decorrer do século XX na gráfica militante tanto internacional como brasileira, como colocado por Francisco Homem de Melo em seu ensaio “A Gráfica da Ação”, “o movimento cuja presença se percebe mais nitidamente na gráfica brasileira dos anos 1970 e 1980 é Maio de 68”. Portanto, embora este trabalho se debruce sobre a memória gráfica francesa, o faz de maneira a contribuir para a qualificação de uma expressão gráfica militante brasileira atualmente, assim como, nos anos 1970, inspirou brasileiros a se manifestarem politicamente.

METODOLOGIA

Procurou-se orientar a etapa prática do trabalho partindo de sua etapa teórica, estabelecendo pontos de contato entre os argumentos verbais e visuais e recursos mobilizados pelo *Atelier Populaire* e o conjunto de cartazes desenvolvido para a LCP. Foi feito um estudo teórico acerca do conceito e desenvolvimento de uma “gráfica militante” ao longo da história, indo até o surgimento do Atelier, partindo posteriormente para o seu estudo de caso específico, do qual fez parte um breve contexto histórico e a análise gráfica de dez exemplares de seu acervo. Tal análise foi feita com enfoque na retórica moderna (ALMEIDA JUNIOR, Liceu; NOJIMA, Vera Lucia), na taxonomia e diagramação (VILLAS BOAS, André), na tipografia (SILVA, Fabio Luiz Carneiro Mourilhe & FARIAS, Priscila Lena) e na imagem (GOLDSMITH, Evelyn). Com base no aprendizado desenvolvido ao longo deste processo, se deu o enfoque para o cenário brasileiro, escolhendo um movimento social como objeto de aplicação

de um projeto gráfico. Para viabilizar tal projeto, pesquisou-se a trajetória histórica e política do movimento escolhido, levantando a forma como este se comunica visualmente até o momento, na tentativa de identificar qual produção gráfica melhor serviria aos propósitos e necessidades da LCP, e como ela poderia ser desenvolvida. Por fim, foram elaborados 12 cartazes, concebidos prezando pelo uso do design gráfico como ferramenta política tática. Se tratando de um movimento pouco reconhecido pelo senso comum e sem sistematização ou considerações mais técnicas em sua comunicação visual, aliado à vontade de trazer à tona a questão secular e primordial do entrave ao desenvolvimento social brasileiro fruto das relações socioeconômicas advindas do latifúndio monocultor como base de nossa economia, o movimento escolhido foi a Liga dos Camponeses Pobres (LCP) em apoio a um dos maiores movimentos populares que leva essa luta à cabo atualmente.



01

GRÁFICA MILITANTE

¹ Da Costa, Patrícia Ribeiro. AGITPROP: Teoria e Prática da comunicação dos movimentos sociais na campanha “O preço da luz é um roubo!”, 2013, p.7.

² Georgi Valentinovitch Plekhanov, filósofo e teórico marxista russo.

³ Pseudônimo de Vladimir Ilyich Ulianov, revolucionário comunista, político e teórico político russo que serviu como chefe de governo da Rússia Soviética de 1917 a 1924 e da União Soviética de 1922 até sua morte.

1.1. ACITAÇÃO E PROPAGANDA

O conceito aqui abordado como “gráfica militante” corresponde, antes de seu enfoque no campo do design gráfico, a uma ferramenta para ação política que podemos chamar de agitação e propaganda, ou *agitprop*.

Para melhor desenvolvimento do trabalho, é necessário estabelecer o sentido histórico e também semântico de tal termo. De acordo com Patrícia Ribeiro, “essa palavra foi definida ao longo da história de luta da esquerda, como um conjunto de metodologias e técnicas desenvolvidas com o objetivo de promover a agitação popular através da conscientização política, da denúncia de informações omitidas pelos meios de comunicação de massa. Estimulando, assim, à indignação e revolta da classe trabalhadora e visando, como consequência, um processo de transformação social.”¹

O conceito se desenvolveu através da filosofia marxista, inicialmente abordado por Georgi Plekhanov², e revisado a posteriori por Lenin³, perdurando até hoje. Plekhanov teria definido o propagandista como aquele que transmite muitas ideias a uma só pessoa ou a um pequeno grupo, enquanto o agitador seria aquele que transmite uma só ideia ou um pequeno número de ideias, mas as difunde para uma massa de pessoas. Lenin se aprofundaria, em sua obra “O que Fazer?”, publicada em 1908:

Por propaganda entenderíamos a explicação revolucionária de todo o regime atual, ou das suas manifestações parciais, quer isso se faça de uma forma acessível somente a algumas pessoas ou às grandes massas.
Por agitação, no sentido estrito do termo (sic!) entenderíamos o apelo dirigido às massas para certas ações concretas, a promoção da intervenção revolucionária direta do proletariado na vida social.”

Resumidamente, a essência da propaganda seria a de difusão de muitas ideias a respeito das contradições presentes na sociedade, a despeito de sua diversidade e complexidade. Já o agitador possui o papel de trazer tais ideias como casos palpáveis, aliando as ações concretas, “tomará um exemplo, o mais flagrante e mais conhecido do seu auditório - por exemplo, o caso de uma família de desempregados morta de inanição, a miséria crescente, etc. -, e aproveitando este fato conhecido por todos fará todos os esforços para inculcar nas “massas” uma só ideia: a ideia do absurdo da contradição entre o aumento da riqueza e o aumento da miséria; procurará despertar nas massas o descontentamento, a indignação contra esta flagrante injustiça, deixando ao propagandista o cuidado de dar uma explicação completa desta contradição.” (Lenin, 1908)

Desta forma, as expressões artísticas comprometidas com a ação de agitprop – termo de origem na Rússia soviética

como o nome abreviado para o Departamento de Agitação e Propaganda - teriam como sua principal motivação a síntese visual de uma reflexão crítica da realidade, expondo suas principais contradições e as denunciando, com o intuito de transmiti-las para a sociedade de maneira mais simples e atrativa, introduzindo assim as ideias mais complexas que se sucederiam.

Assim, este trabalho se concentra na produção gráfica que não possua apenas teor político, mas que tenha a intenção clara de mudança estrutural da sociedade por meio da mensagem que conduz, mobilizando recursos visuais para isso.

1.2. CONCEITO E PANORAMA HISTÓRICO

“A história da humanidade é a história da luta de classes”, postula Karl Marx e Friedrich Engels no emblemático Manifesto Comunista. E ambas se expressam visualmente conforme seu desenvolvimento mútuo, gerando materiais gráficos que servem tanto ao momento de sua criação quanto ao futuro – construindo a memória dos eventos que representam. Não por acaso é perceptível uma produção

gráfica mais expressiva “especialmente em momentos de levantes revolucionários.”⁴

Voltando-se especificamente para o design gráfico, podemos definir a prática de uma gráfica militante como aquele que é “utilizado como ferramenta de questionamento e mobilização social, dedicado à difusão de ideologias e à busca de melhoria social, (...) por meio de sua habilidade como construtor de significados”⁵. É comumente associado aos termos “design de protesto”, “propaganda” ou “arte de agitação e propaganda”. Como colocado por Flávia de Barros Neves (2011, p.46):

Na teoria do design, muitos autores salientam a capacidade dessa atividade como propagadora de informação e de conhecimento. O argentino Jorge Frascara, em seu livro Diseño gráfico para la gente (2000, p. 19), propõe o design “como uma disciplina dedicada à produção de comunicações visuais como objetivo de afetar o conhecimento, as atitudes e o comportamento das pessoas”

A produção visual em um momento de conflito socio-político pode se tornar uma poderosa ferramenta de convocação ao posicionamento de seu observador – e persuasão deste através dos mais diversos recursos, objeto de estudo deste trabalho. De acordo com Liz McQuiston, “é a emoção, violência e imediatismo dessas imagens (imagens de agitação política) que resultam em um poder visual que

⁴ Mhereb, Maria Teresa. Como incendiar um país, 2018, p.186.

⁵ NEVES, Flávia de Barros. Contestação gráfica: engajamento político-social por meio do design gráfico. Publicado em “O Papel Social do Design Gráfico. Org. Marcos da Costa Braga. p. 45.

⁶ McQUISTON, Liz. Protest! A History of Social and Political Protest Graphics, 2019, p.6.

se conecta às paixões do observador.”⁶. O design de protesto possuiria três características elementares, segundo Tony Kushner em seu posfácio do livro “*The Design of Dissent*”: É impactante, chamando a atenção imediata de quem o vê. É sagaz – sendo até mesmo divertido de alguma forma. E é direto, seu significado é instantaneamente compreensível. Ele comenta ainda um possível quarto elemento, este nem sempre verificável: é proibido, perigoso, censurado.

É incerto e inviável estabelecer um marco zero para a produção de manifestações visuais de caráter sociopolítico. “A propaganda e o protesto ao longo da arte gráfica possuem uma história longa e turbulenta, que se estende séculos a fundo, e sobrepõem o desenvolvimento das próprias tecnologias de impressão.”, segundo McQuiston. É possível encontrar registros de imagens de protesto nas ruas ainda do período Romano, com frases de efeito político inscritas nas paredes das cidades através da pintura ou do entalhamento. Isso nos dá o indício de uma relação íntima que apenas se aprofundaria ao longo do tempo, a relação entre espaço público e a manifestação política, proveniente do caráter coletivo da própria prática política em si. Quanto mais pessoas impactadas por determinada mensagem, maior a chance de articulação e consequentemente de vitória. Em resumo: uma mensagem só é política quando reverbera.

1500 a 1800

O advento da impressão gráfica, que se inicia no Ocidente no século XVI, possibilitaria através da reprodução de imagens algo até então inédito: a ampla difusão de ideias a uma população iletrada, inaugurando uma nova etapa do percurso da gráfica militante. O primeiro grande movimento de resistência deste período seria a Reforma Protestante, voltando-se contra a maior instituição de poder da época, a Igreja Católica e sua maior autoridade, o papa. De acordo com Liz McQuinston (2019, p. 10):

A Reforma Protestante oferece um bom ponto de partida (para análise da produção gráfica de protesto). O advento da “impressão política”, como ferramenta de protesto, contou fortemente com a multiplicação de uma imagem como meio de espalhar sua raiva”

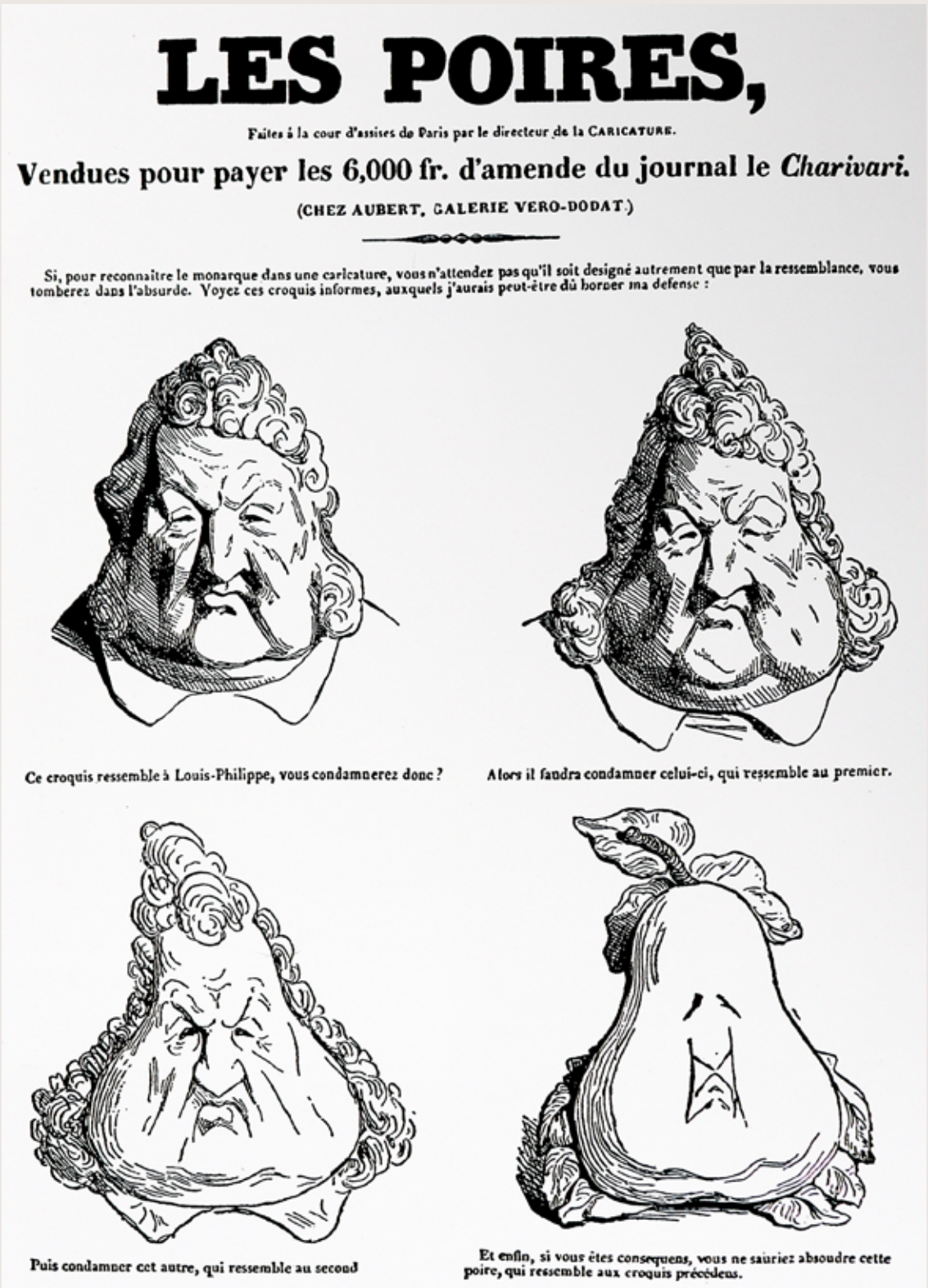
Em 1700 a sátira política se consolida como um dos primeiros gêneros na linguagem visual voltada para crítica social, através das gravuras que retratavam o cotidiano em tom de denúncia, com imagens violentas e expressivas, ou através da caricatura, ridicularizando os principais símbolos do po-



1 o papa descendo ao inferno,
1521, lucas cranach, alemanha



2 terra do gin, 1750-51
william hogarth, inglaterra



3 les poires (as peras), 1831, charles philippon, França



der vigente. Os britânicos fariam escola, tendo como principal expoente o gravurista William Hogart, tido como o responsável pela tradição da caricatura na Inglaterra. Contemporaneamente, a Revolução Francesa conceberia o cartaz como principal suporte para a comunicação política, e haveria um salto qualitativo na capacidade de impressão, com a invenção da litografia por Aloys Senefelder em 1796 na Alemanha, possibilitando também maior liberdade nas formas visuais através do desenho na própria superfície de impressão. A liberdade de imprensa instituída na França a partir de 1830 faria emergir publicações exclusivamente voltadas para a crítica satírica, como o periódico semanal *La Caricature* de 1831 e o jornal satírico *La Charivari* de 1832, criados por Charles Philipon. Tal linguagem também se consolidaria como parte da tradição expressiva política francesa, tal como no caso inglês.

O formato teria uma forte expressão também no México, através da obra de José Guadalupe Posada, retratando a situação social da época combinando-a a emblemática figura das calaveras – os esqueletos humanos provindos do folclore local acerca do Dia dos Mortos.

1900 - 1930

No século XX, a linguagem visual militante não seria mais identificável por um gênero em específico. Inicia-se o fenômeno do pensamento crítico acerca da própria arte,

e as teorizações acerca das manifestações visuais provenientes dele.

A Revolução Industrial inauguraria um período de novas perspectivas acerca da relação entre arte e tecnologia, uma nova era do desenvolvimento social que faria eclodir os chamados Movimentos de Vanguarda que, buscando pelo rompimento com o passado, teorizaram e criaram o que seriam os cânones da estética e pensamento modernos – a tradução visual do mundo que resultava da dinamização social e produtiva proporcionadas pela relação entre homem e indústria.

Inauguram-se com o manifesto futurista, publicado pelo italiano Filippo Tommaso Marinetti em 1909, lançando as bases para o rompimento com os métodos e expressões clássicos, proporcionando novas possibilidades de comunicação visual a serem exploradas predominantemente através do uso livre da tipografia como elemento pictórico/gráfico em si, não mais se limitando a conduzir apenas um conteúdo verbal. É importante destacar Marinetti como um caso emblemático de uma contradição que se repete ao longo da história: uma forma revolucionária muitas vezes viria dissociada de um conteúdo revolucionário, tendendo até mesmo ao reacionarismo. Marinetti foi um ativo militante do fascismo italiano, chegando até mesmo a afirmar que a ideologia do partido representava uma extensão natural das ideias futuristas.⁷

A despeito disso, o futurismo abriu os caminhos para que outros movimentos artísticos voltados para a crítica social de caráter mais progressista se consolidassem, a exem-

⁷ "Filippo Tommaso Marinetti". Brasil Escola. Consultado em 06 de outubro de 2021.



plo do Suprematismo Russo de 1915, e pouco tempo depois o Dadaísmo, formulado em 1916.

Essa conjuntura de intensa agitação artística e intelectual não coincidentemente estava associada a um clima político também acalorado, afinal, a Revolução Industrial inaugura também uma nova forma de organização social e, portanto, política. A insurgência da classe proletária e as condições de opressão as quais estava submetida, somadas a um período de grande produção intelectual, acabariam por resultar na formulação de uma ideologia política que reverberaria permanentemente na história da gráfica militante – e do mundo - ao lhe fornecer um aporte ideológico: o comunismo. Sistematizado principalmente por Karl Marx e Friederich Engels o comunismo teria sua principal manifestação artística inicialmente através do Construtivismo Russo, sob o contexto do trunfo da Revolução Russa. Como colocado por Chico Homem de Melo (2012, p.245) “Dentre os movimentos que imprimiram marcas fortes na gráfica militante do século XX, a Revolução Russa é citação obrigatória.”

De acordo com McQuinston, “o construtivismo é talvez o melhor exemplo da política e revolução expressos diretamente através da arte e do design, resultando na criação de uma nova linguagem visual.”⁸. A composição gráfica se tornaria um campo chave nos setores de propaganda e educação do Partido, fazendo com que muitos artistas visuais “migrassem” para tal área, com o intuito de melhor servir à sociedade que se construía, como Ródtchenko e Lissítzki que em especial, empenharam-se para colocar em prática

⁸ Liz McQuiston, Graphic Agitation, 2011, p.17.

⁹ Helen Armstrong, Teoria do Design Gráfico, 1998. p.12.

uma agenda revolucionária de vanguarda⁹. O tema da crítica à realidade social dá lugar à defesa e construção de uma outra realidade possível.

Na contramão das reflexões intelectuais acerca da linguagem de um design gráfico produzido em prol da sociedade, o cartaz comercial é apropriado para fins políticos, partindo da necessidade de “vender” a guerra ao povo, instituída durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). A partir da percepção do sucesso do formato no meio publicitário, os Governos passam a angariar artistas visuais que se utilizariam da mesma técnica e lógica empregadas comercialmente, empregando-a para fins políticos. “Com uma variedade de abordagens que se estendia pelos diferentes países, a Primeira Guerra Mundial presenciou o cartaz moderno no auge de seu poder e influência, com todas as estratégias e táticas da publicidade moderna sendo postas à prova.” (McQuiston, 2011, p.20).

A partir dos anos 1930, o realismo socialista se institucionalizaria como o estilo oficial do partido para a produção de todo o material de propaganda com o intuito de produzir uma arte supostamente mais ligada e compreendida pelo povo, com menos abstrações visuais. Neles “um tema recorrente é a força resultante da união do povo, normalmente pintada com as tintas da grandiloquência”¹⁰, além da ampla utilização dos símbolos comunistas como o vermelho, e o emblema da foice com o martelo e estrela. Os trabalhadores passam a fazer parte central da iconografia, junto aos líderes políticos e ideológicos como Marx, Lenin e Stalin, e os principais temas

¹⁰ Chico Homem de Melo, Gráfica da Ação in: Os cartazes desta história, p.245.



7 corte com faca de bolo, 1919,
hannah höch, alemanha



8 capa do jornal lef
(left front of the arts), 1923,
alexander rodchenko, rússia



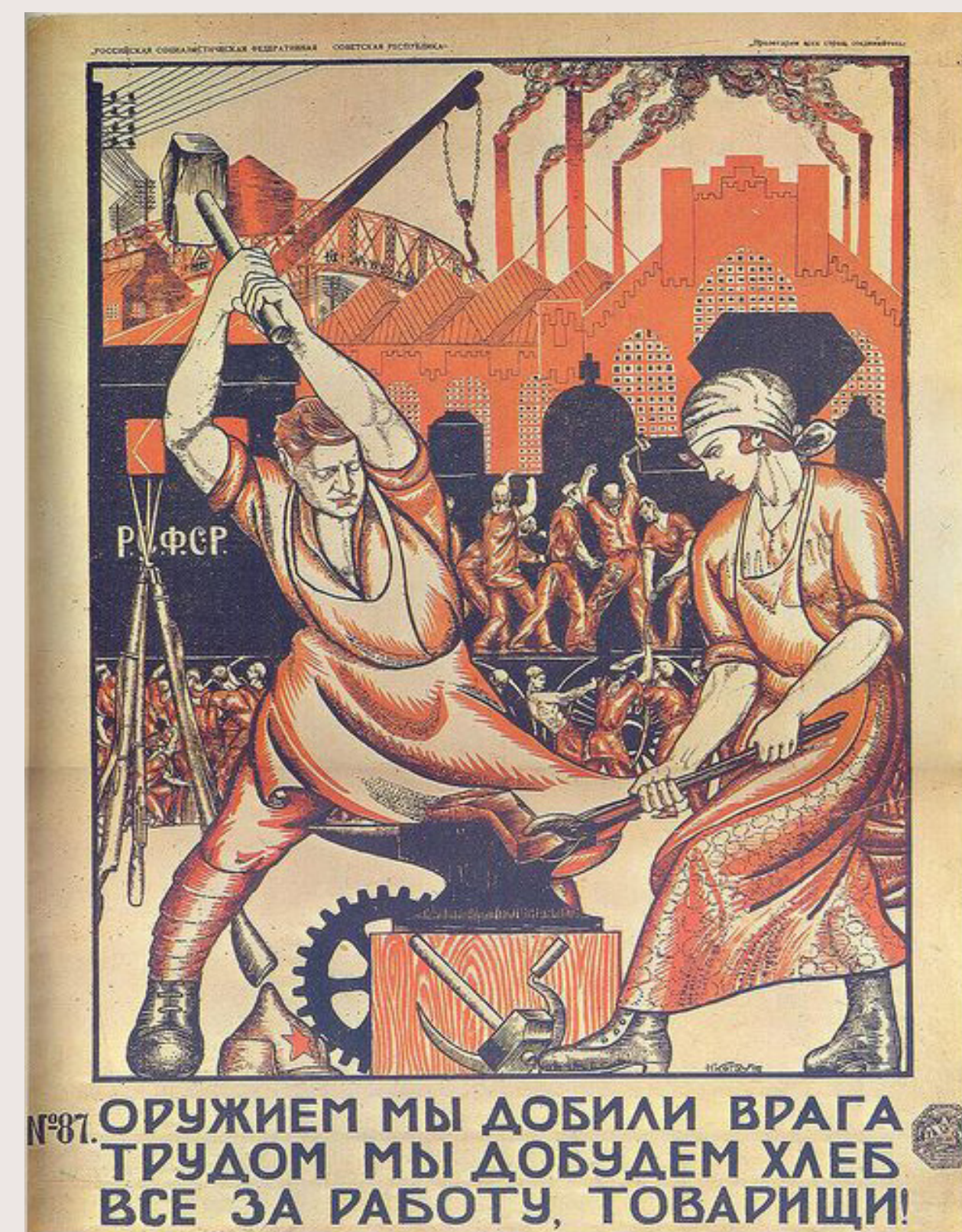
9 vença os brancos com a cunha vermelha, 1919, el lissitzky, Rússia



10 lenin é o saber, o leninismo é a arma, 1924, Rússia



11 viva a união de operários e camponeses, 1920, a. vanetsman, Rússia



12 destruímos o inimigo com armas, com o nosso trabalho obteremos o nosso pão. arregace as mangas, camaradas, 1920, nikolai kogout, Rússia

de estruturação e educação de uma nova sociedade: o anti-imperialismo, a luta proletária, a união popular, a religião, a moral, a libertação feminina e a solidariedade entre os povos e as lutas proletárias internacionais. Como colocado por Homem de Melo (2012, p.245):

Em virtude de seu viés autoritário, o estilo foi alvo de críticas de todos aqueles que não partilhavam das mesmas convicções do chamado comunismo de Estado. No entanto, examinado com a distância do tempo, e após a derrocado do império soviético, é forçoso reconhecer tanto o apuro técnico das obras como a enorme influência exercida por ele.

Ao mesmo tempo, o mundo veria emergir uma série de regimes fascistas, uma atrocidade histórica que desencadearia uma rica produção gráfica como resposta, em sua oposição. A Guerra Civil Espanhola, por exemplo, se passando no período de 1936 a 1939, deixaria como legado uma série de cartazes que se destacam da produção gráfica da época, produzidos em apoio às Forças Republicanas, em oposição ao General Franco. Os cartazes tinham forte influência da linguagem moderna, se utilizando de ferramentas como a fotomontagem, composições tipográficas dinâmicas e simbolismo, perdurando como ícones de uma estética moderna até os dias atuais.

1930 – 1960

A instauração da Segunda-Guerra Mundial (1939-1945) promoveria uma extensa produção com a temática do “anti-guerra” e o debate acerca do armamento nuclear, gerando uma iconografia muito característica do período, com a presença de símbolos da morte e extermínio como o crânio, as bombas e a “nuvem em cogumelo” formada pelas explosões. Seria também o marco da fotografia como principal linguagem empregada nas produções visuais políticas, substituindo a ilustração e pintura.

Os anos 1950 marcam a difusão do design gráfico de protesto polonês pelo mundo, adotando a ilustração como principal recurso de linguagem, tornando-se a mais importante influência gráfica do leste europeu. O estilo polonês seria uma grande influência para outro importante protagonista da história gráfica militante: Cuba.

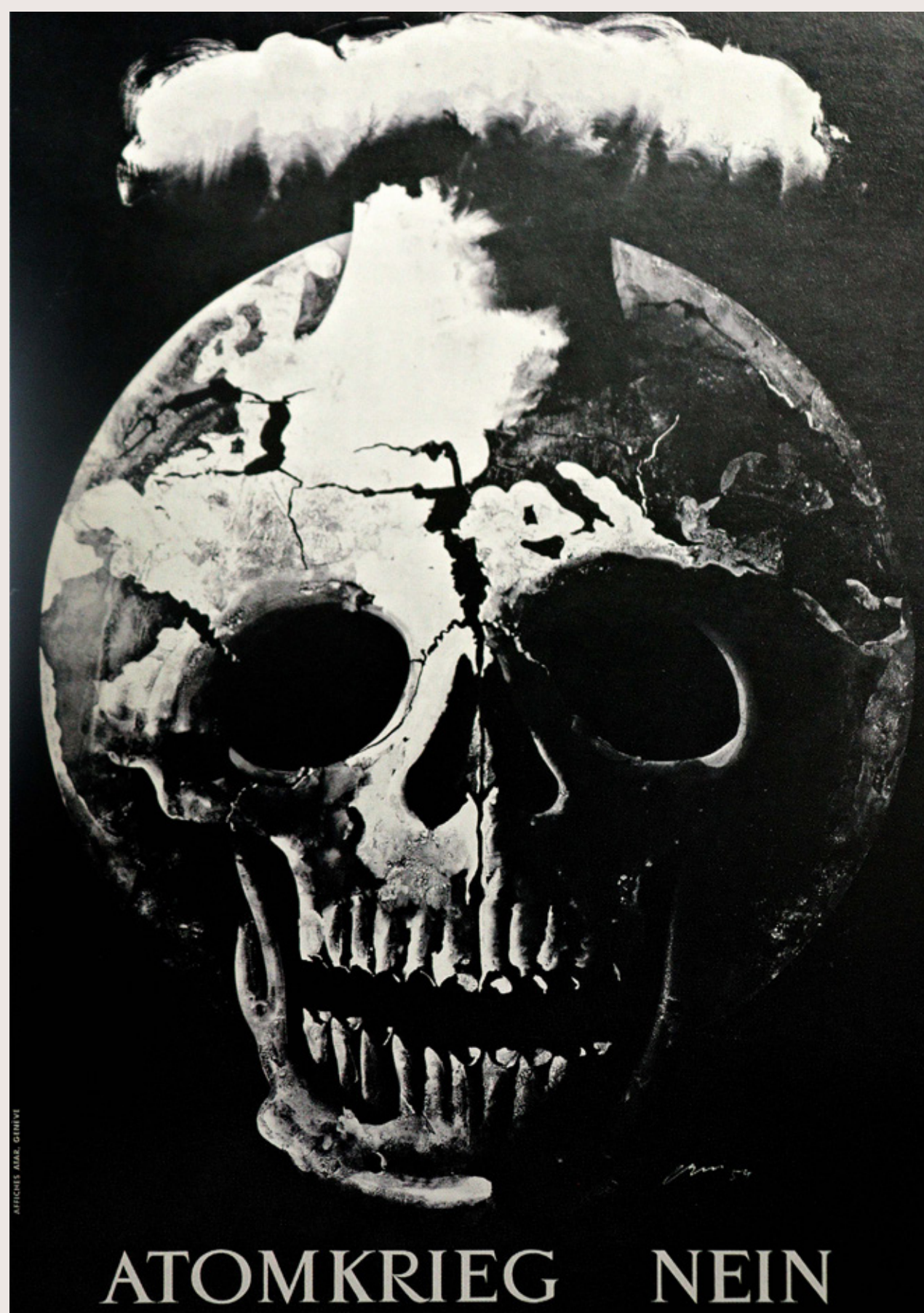
O fim da Segunda Guerra marca o início de um período de profundos conflitos políticos e ideológicos em consequência da divisão ideológica do mundo entre comunismo e capitalismo – a chamada Guerra Fria. A difusão da ideologia comunista pelo mundo teria como consequência o início de uma série de levantes populares em busca de uma revolução social – movimentos que trariam consigo uma poderosa expressão gráfica. A Revolução Cubana (1953-1959) mobilizaria a combinação entre o conteúdo de classe e a tradição de cartazes (voltados principalmente para o cinema), já existente



13 primeiro vencer a guerra, menos palavras vãs!, 1937, parrilla, espanha



14 o que você está fazendo para evitar isso? 1937, autoria desconhecida, espanha



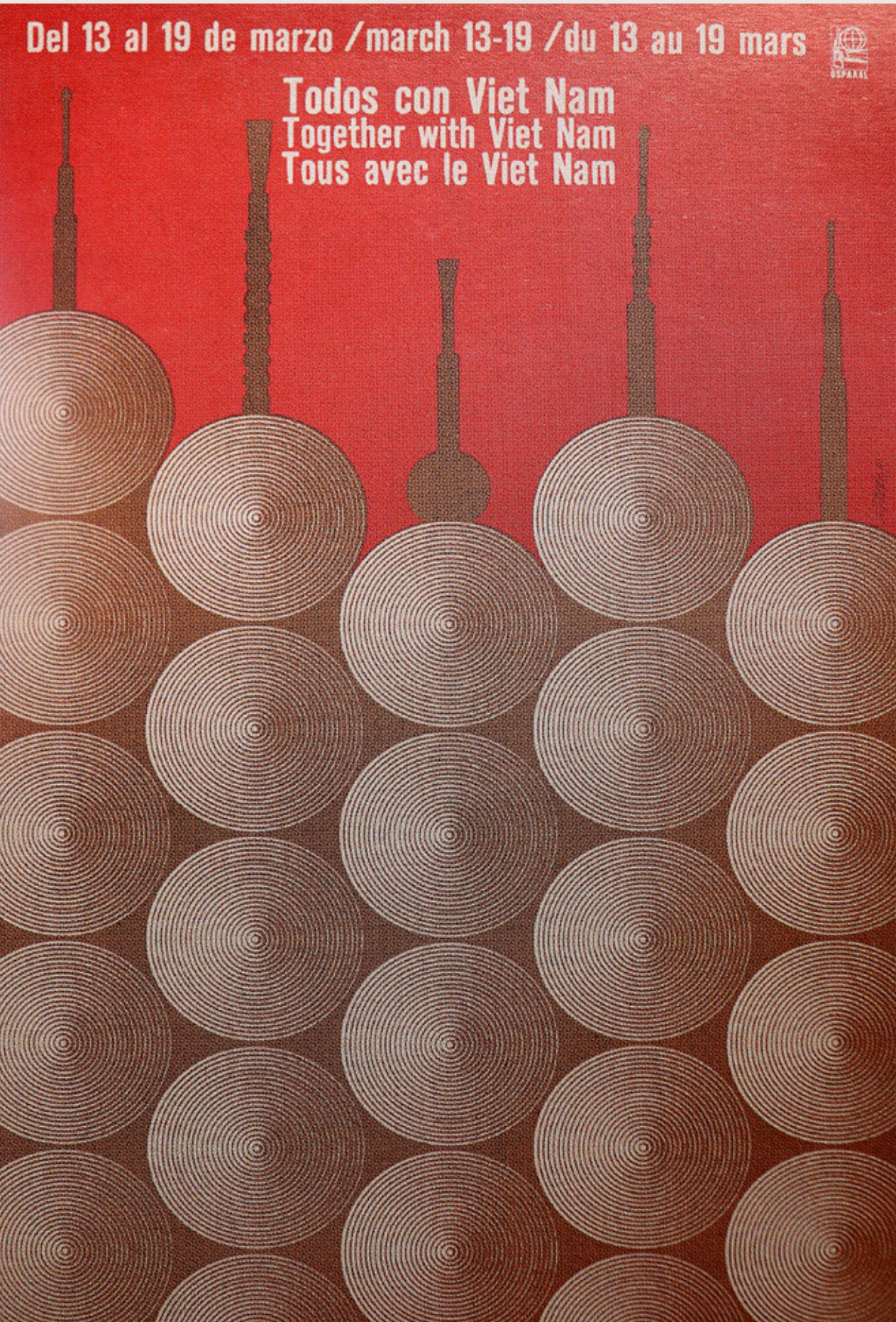
15 sem guerra atômica,
1954, hans erni, suíça



16 não!, 1952,
tadeusz trepkowski, polônia



17 dia da guerrilha heroica
(che continental), 1968,
elena serrano, cuba



18 junto ao vietnã, 1971,
ernesto padrón, cuba

em Cuba, para gerar um rico material de propaganda acerca da própria revolução e em solidariedade aos conflitos revolucionários mundo a fora. A principal técnica de impressão empregada era a serigrafia, devido à escassez de recursos no momento. Che Guevara – principal figura da guerrilha e posterior vitória cubana, ao lado de Fidel Castro – se consolidou como principal ícone da Revolução, tendo o famoso retrato de seu rosto – tirado por Alberto Koda – impresso mundo a fora como símbolo revolucionário – e posteriormente um produto cultural. A produção cubana produziria uma linguagem visual única que se tornaria referência mundialmente. “Estes cartazes foram, e ainda são, exemplos de simplicidade e objetividade na forma como usam a composição, cor e o simbolismo. Eles influenciaram gerações de artistas, globalmente, desde então” (McQuinston, 2019, p.89)

Contemporaneamente, A Guerra do Vietnã (1955-1975) também reverberaria graficamente mundo a fora, contando com uma grande onda de protestos contra a interferência e os crimes norte americanos no conflito para impedir que o país se tornasse comunista. O evento possui uma memória gráfica extremamente forte através da fotografia, que viralizaria como forma de denúncia, além da produção dos países comunistas em apoio a luta armada do povo vietnamita, e o pedido pelo fim da guerra, expresso verbalmente e visualmente sob o lema do “paz e amor” – majoritariamente dentro dos EUA.

Sob o mesmo contexto de efervescência política e social, se dá a alvorada dos movimentos de contracultura

como ferramenta de expressão e protesto em prol da liberdade – em oposição ao período de austeridade e repressão vivenciados ao longo da Segunda Guerra... A estética hippie e psicodélica tomaria grande parte da produção gráfica de protesto, caracterizando-se pelo uso de cores extremamente vibrantes, uso de padrões visuais orgânicos, tipografias pictóricas desenhadas a mão e imagens de evocação da liberdade sexual e social.

1960

A década de 1960 foi marcada por uma série de acontecimentos políticos de caráter revolucionário, em âmbito mundial, todos eles com expressões gráficas extremamente marcantes.

Em 1966 teria início a Revolução Cultural Chinesa (1966-1976), inaugurando um novo capítulo da abordagem da arte sob uma perspectiva revolucionária, com o aporte do que viria a constituir o maoísmo. Num discurso em 1942, posteriormente publicado como “Colóquios de Yan’an Sobre Literatura e Arte” Mao destacaria o papel fundamental da arte na revolução, defendendo a vitória como dependente de duas frentes indissociáveis: a militar e a cultural - e o papel da iconografia nesta luta não poderia ser subestimado. Neste discurso, Mao discorre sobre quais diretrizes uma arte em defesa da libertação de seu povo deveria seguir destacando principalmente a necessi-

dade da arte em retratar a realidade material do seu povo. Segundo O'Keeffe (2019), suas opiniões derivavam da ideia de que a arte contemporânea de seu tempo era apenas um reflexo das classes burguesas e senhoriais e não representavam a vida da “China real”, que na opinião de Mao era a classe trabalhadora mais baixa. Assim a propaganda chinesa deveria ser anti-imperialista, expondo o imperialismo como um inimigo, e, também apoiar e enaltecer aliados, bem como criticar oponentes. Por fim, Mao acreditava que a arte deveria ser acessível a todos os membros da sociedade e refletir a sua luta em curso. Em síntese:

O propósito (...) é fazer da arte e da literatura um componente de toda a máquina revolucionária, torná-las uma arma poderosa para unir e educar o povo e para atacar e destruir o inimigo, e para ajudar o povo a lutar com um só coração e uma só mente. (Mao, 1942)

Contemporaneamente, nos Estados Unidos se forma o Partido dos Panteras Negras - *The Black Panthers Party*. (1966-1982), se tornando um marco da comunicação visual militante. Inicialmente uma organização de defesa do povo negro, o partido alinhado ideologicamente ao comunismo tomou proporções em escala nacional, sendo considerado a maior ameaça interna aos Estados Unidos. Possuíam um rico sistema de identidade visual do qual se desdobravam a própria aparência dos militantes, uniformi-

zados com jaquetas pretas, boinas e usando seus cabelos armados, no estilo conhecido como black power – justamente devido a seu significado político; seu jornal, cartazes de propaganda, panfletos, entre outros. Por trás dessa identidade estaria Emory Douglas, membro e ministro da cultura do partido. Emory possuía uma prévia formação técnica, tendo estudado arte comercial em São Francisco, e mobilizaria tais conhecimentos adquiridos na área da publicidade, para a propaganda política construindo um verdadeiro legado para a memória gráfica militante e para a luta do movimento negro. Como colocado por Collete Gaiter (2005, p. 2): Uma das contribuições mais significativas de Douglas para o partido foi seu “*branding*” da visão revolucionária dos Panteras Negras, antes do conceito de branding ser amplamente utilizado para ideias de *marketing* e produtos. Os Panteras eram adeptos da criação de significantes e ícones reconhecíveis que identificavam seus membros e, eventualmente, acabaram representando sua ideologia. Alguns elementos onipresentes da “marca”, que apareciam constantemente no jornal, eram boinas pretas, jaquetas de couro, metralhadoras de estilo militar e o logotipo da Pantera Negra.

Uma vez mais seria possível identificar uma potente expressão visual como resultado do aproveitamento das próprias adversidades da produção visual. “A estrutura econômica viável sistematizada por Douglas associadas a uma produção gráfica sedutora que reaproveitava materiais do



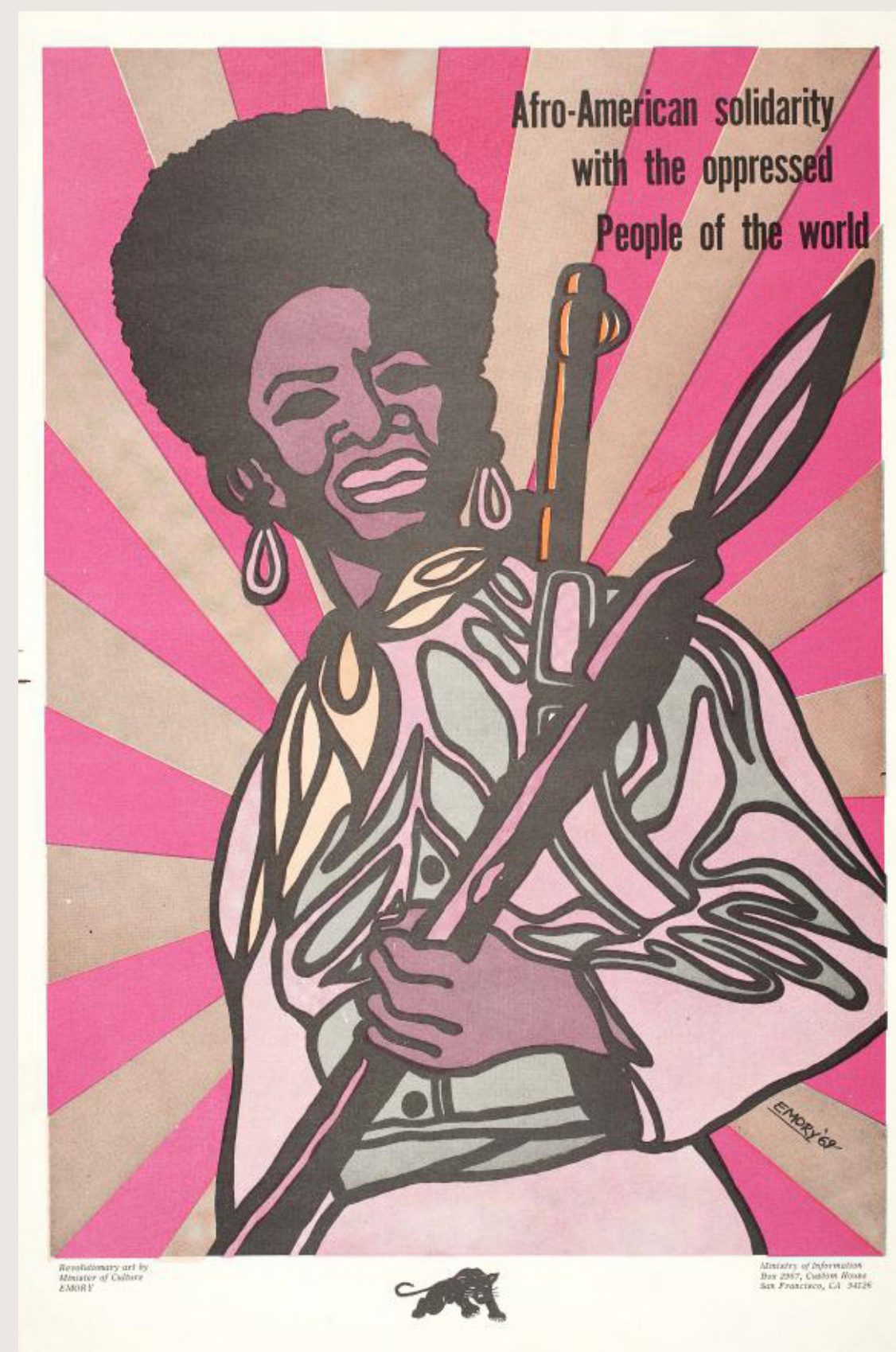
19 critique totalmente o khrushchev chinês de uma perspectiva política, ideológica e teórica, 1967, órgão de propaganda do estado, china



20 aprenda a ciência, construa o país, 1971, órgão de propaganda do estado, china



21 apenas sobre os ossos do opressores a liberdade do povo pode ser feita, apenas o sangue dos opressores pode fertilizar o solo para o poder popular (transcrição de um discurso de josef stalin de 1905), 1969, emory douglas, estados unidos



22 solidariedade afro-americana com o povo oprimido do mundo, 1969, emory douglas, estados unidos

desperdício em uma sociedade decadente se tornaram as armas da revolução. Através de técnicas de orçamento baixo Douglas trabalhava com recortes de fotografias e produzia imagens rápidas para cumprir com os prazos do jornal. Com combinações de texturas engenhosas desenvolveu seu estilo de ilustração que apresentava grossos contornos negros (mais fáceis de imprimir).¹¹.

É possível verificar as influências do realismo socialista e da propaganda maoísta na expressão visual e ideológica do grupo, porém traduzidos em uma linguagem e técnicas modernas e à expressão de Douglas. O cunho ideológico da comunicação era expresso fundamentalmente através da retratação do povo negro como protagonista das peças, como sintetizava o maoismo, ao mesmo tempo enaltecendo essas figuras e “convocando a comunidade para o enfrentamento físico e mental da condição de subalternidade.”¹².

A maioria das mídias populares representam as pessoas de classe média a alta como “normais”. Douglas era o Norman Rockwell do gueto, concentrando-se nos pobres e oprimidos. Partindo do estilo social realista de retratar pessoas pobres, que podem ser percebidas como voyeuristas e condescendentes, os desenhos enérgicos de Douglas mostraram respeito e carinho. Ele manteve a dignidade dos pobres ao mesmo tempo que ilustra graficamente situações difíceis. (Gaiter, 2005).

¹¹ VALENTIN DA SILVA, Cláudio & APARECIDA DA CONCEIÇÃO RIBEIRO, Rita. A semiótica visual de Emory Douglas na construção da identidade negra: movimento Black Panther e militância das comunidades afro-americanas. 2018.
¹² Idem

Por fim, “Os motins de Paris em Maio de 68 viriam para representar, tanto artisticamente quanto politicamente, o espírito revolucionário dos anos 1960” (McQuinston, 2019), como será abordado com maior profundidade no capítulo seguinte.

1.3. CONSIDERAÇÕES SOBRE ESSA TRAJETÓRIA

A construção histórica da disciplina do design gráfico e as questões materiais que estruturam a gráfica militante fez com que ambos possuíssem grande afinidade entre si.

Ao longo da história alguns fatores impuseram a necessidade de transmissão de uma mensagem política da forma mais clara e direta possível: o iletramento das massas, o caráter subversivo da mensagem, submetendo-os à perseguição política e consequente destruição, e a veiculação dessa mensagem em locais públicos. O design gráfico, através da habilidade de construção de significados articulando elementos visuais – texto e imagem, consegue comunicar de maneira muito simples, sintetizado segundo Curtis (2011), como “o poder persuasivo da articulação entre imagens e palavras, para estabelecer uma relação comunicacional direta com a

população”. Além disso, sendo visto como área de junção entre arte e tecnologia, dada a sua consolidação no contexto industrial e tecnológico, a reprodução está quase sempre indissociável da produção, indo de encontro a ação de distribuição ampla de uma mensagem - definidora da ação propagandística. Assim é possível notar comumente a presença de slogans ou palavras de ordem reduzidos, acompanhados por imagens sintéticas.

A respeito da linguagem e estética empregados para a produção gráfica militante, é possível notar grande influência das produções visuais voltadas para movimentos políticos revolucionários, conformando uma memória gráfica própria. Além da referência permanente do construtivismo como “arauto” que inaugura a concepção ideológica da arte a serviço da sociedade.

O simbolismo¹³ é uma ferramenta de linguagem amplamente utilizada para comunicar de forma mais rápida e clara. Símbolos de poder são utilizados repetidamente como recurso para enaltecer certos sujeitos políticos, destacando-os em tamanho e opulência, em oposição ao sujeito alvo da crítica, representado de forma ridicularizada e diminuta. Como pontuado por Chico Homem (2012):

“A cultura do design costuma ver com reservas o uso de clichês comunicacionais. Essa desconfiança, no entanto, pode dificultar a percepção da potência que esses ícones carregam – eles são códigos capazes de

remeter de imediato a uma rede de referências simbólicas. Ao invés de tentar evitá-los a todo custo, o segredo reside justamente em saber tirar partido deles.”

As limitações técnicas impostas pela conjuntura caótica que pressupõe uma revolução social é o maior trunfo de sua produção visual, na medida em que gera laboratórios de experimentação com a investigação do que é possível ser feito.

É importante salientar o quanto as experiências de centralização da linguagem a ser empregada – como a União Soviética pós 1930 – em nada superam as experiências que possuíam centralismo ideológico em seu conteúdo, porém possibilitavam a experimentação da forma, desde que sempre, claramente, estivessem comprometidos com a necessidade material da sociedade em que se encontravam – como os Panteras Negras, por exemplo. Isso nos evidencia o quanto o principal elemento fundante de uma produção militante seria seu conteúdo, comunicado da maneira mais clara possível. Como colocado pela máxima do poeta russo Vladimir Maiakóvski, “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária.” – mas a forma revolucionária não se basta, é justo pontuar. É notável o quanto os movimentos mais expressivos estavam sobretudo politicamente organizados, e seu impacto gráfico e assertividade de comunicação provém deste fato – uma imersão com a realidade material de seu tempo, e sobretudo um comprometimento em mudá-la, para melhor.

¹³ Expressão ou interpretação de algo por meio de símbolos. Dicionário Michaelis Online.



02

ESTUDO DE CASO: ATELIER POPULAIRE

2.1. CONTEXTO: MAIO DE 1968

A convergência histórico-política de grandes frentes de revolta social, culminaram, no ano de 1968, para um marco da luta popular francesa que reverberaria Ocidente a fora. Diante do cenário de contestação proletária e estudantil ao regime da V República, completando seu décimo ano sob o regimento do general Charles de Gaulle - caracterizado pelo extremo desemprego, controle sobre os meios de comunicação, precarização das infraestruturas nas universidades e repressão através da força policial - o movimento estudantil e operário cria vínculos entre fábrica e universidade, construindo mutuamente um cenário de verdadeira rebelião social. Os estudantes da Universidade de Paris (Sorbonne) se valeram das práticas de reivindicação já consolidadas no seio da luta operária, com manifestações, assembleias e ocupações. Concomitantemente, o movimento operário instaura uma greve geral mobilizando mais de dez milhões de trabalhadores franceses — dois terços da força de trabalho do país: “Um encontro no tempo e no espaço de duas longas tradições de enfrentamentos em defesa das causas democráticas.”¹⁴.

Em 13 de maio, uma manifestação em massa de trabalhadores e alunos mobilizam os seus sindicatos após uma repressão policial em *Quartier Latin*. Um milhão de manifestantes vão da *Place de la République* a *Place Denfert Rochereau*,

dizendo que não tolerariam mais o governo gaullista e seu regime anti-povo - responsável pelo desemprego em massa, a miséria e repressão. Em 15 de maio de 1968, um grupo de estudantes publica quais seriam as diretrizes e reivindicações do movimento estudantil que faziam com que permanecessem em greve:

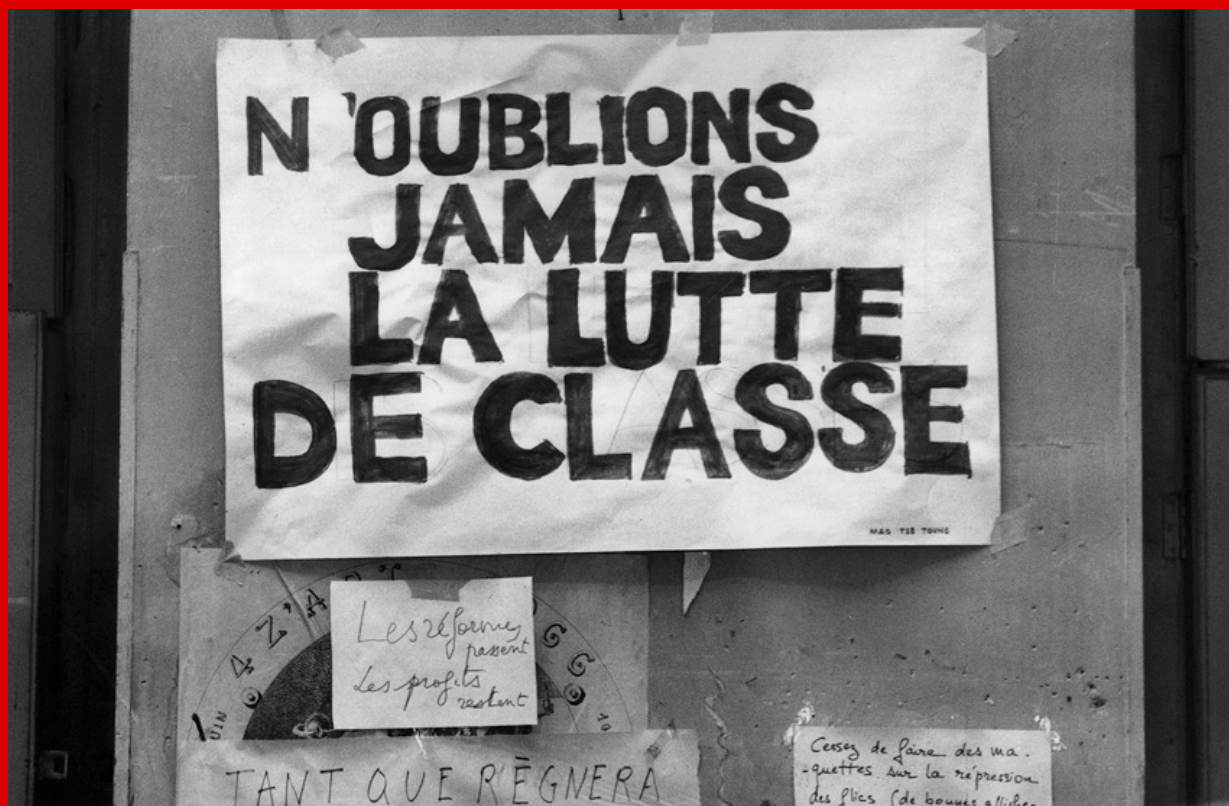
**“Por que estamos prolongando a luta?
Contra o que estamos lutando? Estamos lutando contra o sistema educacional universitário, nós queremos organizar a luta em todos os seus aspectos:**

- 1 ° Criticamos a seleção social que ocorre durante toda a escola primária às custas dos filhos da classe trabalhadora e camponeses pobres. Queremos lutar contra o sistema de exames e competições, o principal meio desta seleção.**
- 2 ° Criticamos o conteúdo educacional e as formas pedagógicas de sua difusão. Porque tudo é organizado para que os produtos do sistema não adquiram consciência crítica no que diz respeito ao conhecimento da realidade social e econômica.**
- 3 ° Criticamos o papel que a sociedade espera dos intelectuais: sendo os cães de guarda do sistema de produção econômica, quadros**

¹⁴ Maio de 68: Há 40 anos, todo o apoio dos estudantes ao proletariado, e vice-versa. Disponível em <https://anovademocracia.com.br/no-41/1566-maio-de-68-ha-40-anos-todo-o-apoio-dos-estudantes-ao-proletariado-e-vice-versa>



de cima para baixo
da esq. para dir.
23 sorbonne ocupada
24 "jamais esqueça da luta
de classes" citação de mao
tse tung em um dos muros
da cidade
25 entrada da
sorbonne ocupada
26 fábrica da renault
em greve, ocupada
pelos trabalhadores





27 *Usine, Université, Union.*
Foto: *Atelier Populaire/*
Beaux-Arts
de Paris. Bibliothèque
Nationale de France

15 POPULAIRE, Atelier.
Atelier Populaire. Paris:
U.U.U, 1968. Tradução livre.

16 Fromanger Gérard,
um dos membros do
Ateier, em entrevista
publicada em: A oficina
popular da antiga Escola
de Belas Artes. Entrevista
com Gérard Fromanger.
In: Materiais para a
história de nosso tempo,
n ° 11-13, 1988. Maio-68:
Movimentos estudantis
na França e ao redor do
mundo. p. 184-191;

tecnocráticos. Fazendo com que todos se sintam bem em seus lugares, especialmente quando esse sujeito está na posição de explorado.” ¹⁵

Em greve desde 8 de maio, no dia 14 a Escola de Belas Artes de Paris é ocupada: alguns estudantes se encontram espontaneamente no ateliê de litografia, onde, sondando a possibilidade de venda de um cartaz como forma de angariar fundos para os grevistas, desenham uma primeira peça: “*Usine, Université, Union*” (Fábrica, Universidade, União). A intenção era disponibilizar o cartaz para venda numa das galerias próximas à Universidade. Porém, a caminho da galeria em questão, as centenas de estudantes que ocupavam as ruas tomaram os cartazes nas mãos e algum tempo depois os espalharam pelas paredes da cidade. A partir deste evento entendeu-se que “essa é a ideia, é o que é preciso: que seja útil!”¹⁶. Assim se articularia o grupo conhecido como “*Atelier Populaire*”.

2.2. FORMAÇÃO E PRÁXIS DO ATELIER

No dia 16 de maio, forma-se uma comissão composta por alunos, artistas, militantes de distintos grupos do espec-

tro político de esquerda, participantes da ocupação e de fora dela, decidindo ocupar sistematicamente as oficinas de pintura, a fim de implementar por meio da ação direta, o Programa de Luta Livre – sistematizado pelo grupo através de um manifesto teorizando sobre o papel da arte e cultura na sociedade. Este programa seria transformado em folheto e panfletado pela cidade, com as seguintes colocações:



28 livro "Atelier Populaire .
UUU Présenté par lui-même.
87 affiches des mai-juin
1968" publicado ainda no ano
de 1968 pelo próprio grupo.

ATELIER POPULAIRE : OUI Atelier bourgeois : NON

Sur ce principe, nous nous mettons au travail. Nous commençons à produire des affiches, et nous définissons en même temps notre position en face des débats de la commission de réformes par le texte suivant (diffusé par tract quelques jours plus tard, le 21) :

ATELIER POPULAIRE : OUI ATELIER BOURGEOIS : NON

Ce que nous avons écrit à la porte de l'atelier si nous essayons de l'expliciter, de comprendre ce que ça veut dire, doit nous dicter naturellement les lignes essentielles de l'action nouvelle.

Cette phrase signifie qu'il ne s'agit en rien de moderniser, c'est-à-dire d'améliorer ce qui est déjà. Toute amélioration pose que, dans son fond, la ligne générale ne change pas, donc qu'elle était déjà bonne. Nous sommes contre ce qui règne aujourd'hui. Qu'est-ce qui règne aujourd'hui ? L'art bourgeois et la culture bourgeoise.

Qu'est-ce que la culture bourgeoise ? C'est l'instrument par lequel le pouvoir d'oppression de la classe dirigeante sépare et isole du reste des travailleurs les artistes en leur accordant un statut privilégié. Le privilège enferme l'artiste dans une prison invisible. Les concepts fondamentaux qui sous-tendent cette action isolatrice qu'exerce la culture sont :

— l'idée que l'art a « conquis son autonomie » (Malraux, voir la conférence faite au moment des Jeux Olympiques de Grenoble).

— la défense de la « liberté de création ».

La culture fait vivre l'artiste dans l'illusion de la liberté :

1° il fait ce qu'il veut, il croit tout possible, il n'a de comptes à rendre qu'à lui-même ou à l'Art.

2° il est « créateur » c'est-à-dire qu'il invente de toutes pièces quelque chose d'unique, dont la valeur serait permanente au-dessus de la réalité historique. Il n'est pas un travailleur aux prises avec la réalité historique. L'idée de création irrealise son travail.

En lui accordant ce statut privilégié, la culture met l'artiste hors d'état de nuire et fonctionne comme une soupape de sécurité dans le mécanisme de la société bourgeoise.

Cette situation est celle de nous tous. Nous sommes tous des artistes bourgeois. Comment en serait-il autrement ?

Voilà pourquoi, lorsque nous écrivons « atelier populaire », il ne peut s'agir d'amélioration, mais d'un changement d'orientation radical.

C'est dire que nous sommes décidés à transformer ce que nous sommes dans la société.

Précisons que ce n'est pas une meilleure mise en relation des artistes avec les techniques modernes que les reliera mieux à toutes les autres catégories de travailleurs, mais l'ouverture aux problèmes des autres travailleurs, c'est-à-dire à la réalité historique du monde dans lequel nous vivons. Aucun professeur ne peut nous aider à mieux fréquenter cette réalité. Nous devons tous nous enseigner nous-mêmes. Cela ne veut pas dire qu'il n'existe pas un savoir objectif, donc recevable, ni que les artistes plus âgés, des professeurs ne puissent pas être très utiles. Mais c'est à la condition qu'ils aient eux-mêmes décidé de transformer ce qu'ils sont dans la société, décidé de participer à ce travail d'auto-éducation.

Ainsi remis en cause le pouvoir éducateur de la bourgeoisie, le champ sera ouvert au pouvoir éducateur du peuple.

Il y a alors dix millions de grévistes en France. Les participants à l'Atelier Populaire vont vers les usines occupées, les dépôts et les chantiers afin

ATELIÊ POPULAR: SIM

ATELIÊ BURGUES: NÃO

O que está por trás do nome escrito na porta do ateliê, (Atelier Populaire), se tentarmos torná-lo explícito e entender o que isso significa, é que devemos ditar as linhas essenciais que nortearão uma nova ação.

Esta frase significa que não é para se modernizar, ou seja, para melhorar o que já existe. Qualquer melhoria representa que, basicamente, a linha geral não muda, então ela já é boa.

NÓS SOMOS CONTRA O QUE EXISTE HOJE. O QUE É AQUILO QUE EXISTE HOJE? A ARTE BURGUESA E A CULTURA BURGUESA.

O que é cultura burguesa? É o instrumento pelo qual o poder da opressão da classe dominante separa e isola os artistas do resto dos trabalhadores por lhes conceder um status privilegiado. O privilégio prende o artista em uma prisão invisível. Os conceitos fundamentais que provém desta ação isoladora são:

- A ideia de que a arte “conquistou sua autonomia” (Malraux, ver a conferência dada

no momento dos Jogos Olímpicos de Grenoble).

- A defesa da “liberdade de criação”.

A cultura traz o artista à vida na ilusão de liberdade:

1° Ele faz o que quer, ele acredita que tudo é possível, ele tem que ser responsável apenas por si mesmo ou para a arte.

2° Ele é “criador”, ou seja, ele inventa algo único em todas as partes, cujo valor seria permanente acima da realidade histórica.

Ele não é um trabalhador lutando contra a realidade histórica. A ideia de criação não realiza seu trabalho.

Ao conceder a ele esse status privilegiado, a cultura coloca o artista fora de perigo e funciona como uma válvula de segurança no mecanismo da sociedade burguesa.

Esta é a situação para todos nós. Somos todos artistas burgueses. Mas como seria - caso contrário? É por isso que quando escrevemos “Atelier Populaire”, não pode ser uma questão de melhoria da ação existente, mas uma mudança de orientação radical.

Isso significa que estamos determinados a transformar o que somos na sociedade. Observe que não se trata de colocar os artistas em contato com técnicas modernas que os unirão melhor a todas as outras categorias de

trabalhadores, mas sim ter abertura para os problemas dos outros trabalhadores, ou seja, para a realidade histórica do mundo em que vivemos. Nenhum professor pode nos ajudar a socializar esta realidade.

Todos nós temos que ensinar uns aos outros. Isso não significa que através deles não há conhecimento objetivo que não seja admissível, nem que artistas mais velhos, professores, não possam ser muito úteis. Mas isso só pode acontecer desde que eles próprios tenham decidido transformar o que são na sociedade, decidindo participar de um trabalho para a autonomia da Educação.

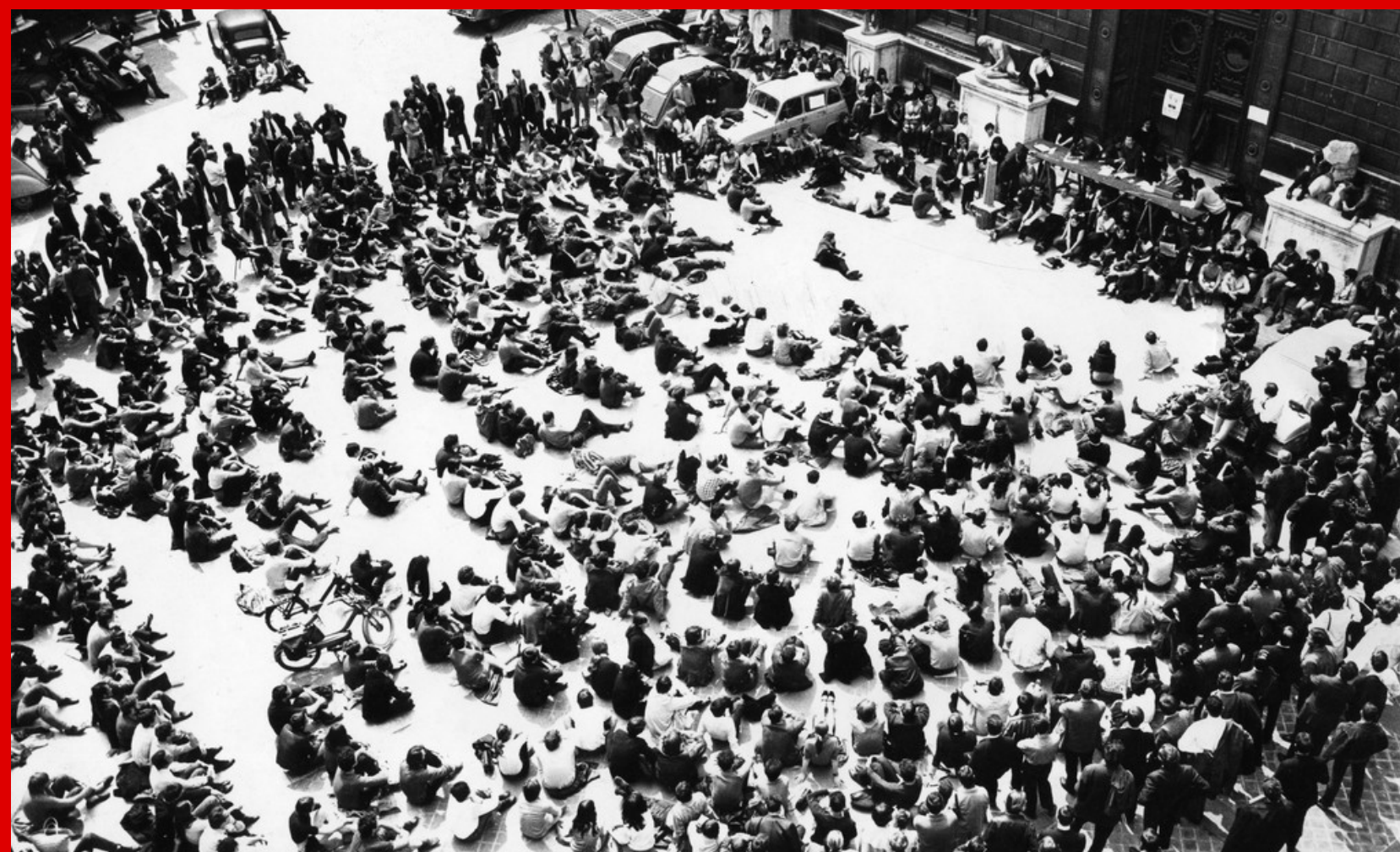
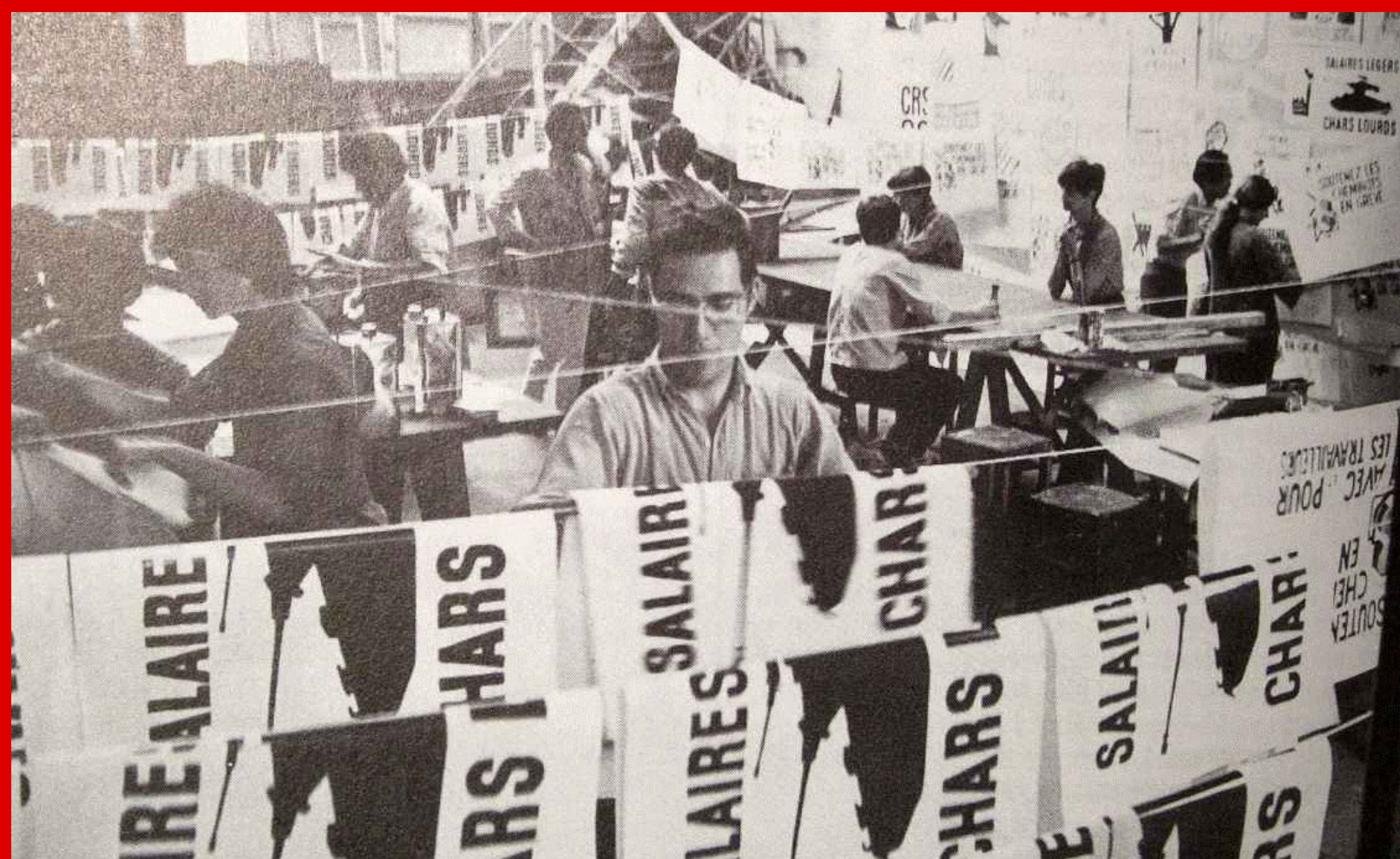
Assim, questionando o poder educacional da burguesia, o campo estará aberto para o poder educativo do povo.¹⁷

Diferentemente das vanguardas do século XX, que se debruçaram mais enfaticamente sobre as possibilidades de modernização e revolução da forma e da técnica como maneira de conceber e representar o mundo moderno, o grupo - já historicamente situado junto às mazelas advindas da modernidade e à crítica sobre ela - propõe uma revolução da classe artística e da própria arte, acerca do conteúdo, para que esta se volte para os interesses da classe trabalhadora. Esta seria a verdadeira revolução da forma: o comprometimento temático com a realidade histórica de seu tempo, uma arte que se

reinventa ao servir uma nova classe – a classe trabalhadora. Dessa forma, mais do que um grupo artístico, o Atelier se estrutura como um movimento político – no sentido de postular um norte ideológico que guia sua conduta teórica, e, por consequência, também sua expressão gráfica. Funcionando como uma oficina, onde cartazes eram desenhados e concebidos através do aprendizado e prática coletivos (workshops de serigrafia, litografia e estêncil), suas pautas e tomadas de decisão eram tiradas nas Assembleias Gerais, realizadas todas as noites, nas quais os participantes do *Atelier* se reuniam com o restante do movimento estudantil e com trabalhadores - fato salientado e muito prezado pelos membros. Nestas Assembleias se definiam os projetos gráficos e slogans, a partir do “balanço” dos acontecimentos do dia. Dessa forma, o trabalho de criação resultava de um método científico de síntese da realidade concreta. Toda a “prática gráfica” era conduzida pela prática política e esta consolidava uma conduta de trabalho e criação que servissem de ferramenta à luta social. Tal método se consolidava a partir da crítica e autocritica das formas de trabalhar e se organizar no *Atelier*, e dos resultados das peças produzidas, gerando algumas sínteses:

O procedimento a ser adotado para votos em Assembleia Geral é o que você vai descobrir através da experiência diária da democracia direta: cada um se submete à crítica de todos; cada um leva em consideração e corrige seu trabalho de acordo com esta crítica.

¹⁷ POPULAIRE, Atelier. Atelier Populaire. Paris: U.U.U, 1968. Tradução livre.



de cima para baixo
da esq. para dir.
29 produção do
atelier populaire
30, 31 parede de
entrada do ateliê
32 assembleia
em andamento

Nossa experiência nos mostra que os perigos a serem evitados são: A perda de tempo em debates desnecessários devido a uma má organização do dia de trabalho; A imprecisão e a multiplicidade de slogans; A colocação de projetos resumidos à votação.

O principal resultado desses perigos é a dispersão e desmobilização. O remédio mais eficaz parecia-nos ser a criação de uma comissão revogável que propõe em A.G. (Assembleia Geral) uma série de temas e palavras de ordem precisos e mobiliza vários grupos de trabalho, o que evita a dispersão e a gratuidade dos projetos. É óbvio que isso não proíbe novos camaradas de trabalharem sem slogans pré-estabelecidos.

Toda responsabilidade é temporária e rotativa de acordo com as necessidades e os entusiasmos.

A DISCUSSÃO SOBRE A ESCOLHA DOS TEMAS DO PÔSTER E DAS PALAVRAS DE ORDEM É O QUE PERMITE AO ATELIER POPULAIRE DESENVOLVER SUA LINHA POLÍTICA. ESTE TRABALHO É O MOTOR PRINCIPAL DA SUA ATIVIDADE.

Como os slogans nascem? De onde eles estão vindo? Das lutas operárias, em greve ou não.

VOCÊ TEM QUE ESTAR IMERSO EM CADA MOMENTO DE SUAS REAIS NECESSIDADES E AS REALIDADES DAS LUTAS. ASSIM SURCIRÃO SLOGANS DIRETOS E CONCRETOS; ENTÃO FAREMOS POSTERS QUE APOIEM EFETIVAMENTE AS LUTAS DO POVO.

“A oportunidade dos posters solicitados do exterior será apreciada dependendo da configuração particular da luta, se esta une-se à luta de todos. Nossa experiência nos revelou: perigos, ambiguidade, a necessidade de vincular slogans para os elementos gráficos. A sinceridade, a fantasia e a imaginação só são eficazes na medida em que interpretam e reforçam o propósito dos slogans.”¹⁸

Podemos perceber o quanto não há qualquer direcionamento gráfico ou regra de composição visual, mas sim diretrizes para a decisão do conteúdo da mensagem a ser passada e para uma conduta de trabalho, uma politização do fazer artístico em suas instancias – afastando-o da interpretação apenas subjetiva e individual.

Entre 14 de maio e 27 de junho, data de ocupação da

19 CONSIDINE, Liam. Screen Politics: Pop Art and the Atelier Populaire. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/24/screen-politics-pop-art-and-the-atelier-populaire>

Escola de Belas Artes pela polícia, mais de 350 pôsteres diferentes foram produzidos pelo *Atelier Populaire*, difundidos por toda a cidade. “O drama, a excitação e a brutalidade dos eventos produziram cartazes com uma simplicidade de formas e uma objetividade de mensagem que têm sido admiradas desde então. (McQuinston, p119.).

Embora se tratasse de um grupo cuja produção era de autoria coletiva, é possível perceber certa similaridade de linguagem nos cartazes. Seria possível que se atribuísse o legado visual deixado pelo grupo a uma pretensa genialidade e aptidão pertencente a algum indivíduo, entretanto, talvez seu maior feito – e principal diferencial – seja que seu impacto na história geral e do design gráfico só foi possível graças a uma construção coletiva de conhecimento que englobava teoria e prática.

Na primeira tiragem foram reproduzidas 30 cópias do cartaz “*Usine, Université, Union*” utilizando o estêncil como técnica de impressão até que se dessem conta do descompasso entre a técnica empregada e a velocidade dos acontecimentos em curso. De acordo com o historiador Kristin Ross, “a televisão francesa estava em greve. Desenhos, charges políticas (...) proliferaram; fotografias foram tiradas. Apenas as técnicas artísticas mais “imediatas”, ao que parece, poderiam acompanhar a velocidade dos eventos.”¹⁹. O fato de grande parte dos serviços de comunicação estarem ou sob controle do Estado ou em greve coloca a necessidade de que os cartazes circulem não apenas a propaganda, mas sirvam de registro do que se passava, e alcancem a maior circula-

20 Fromanger Gérard, um dos membros do Ateier, em entrevista publicada em: A oficina popular da antiga Escola de Belas Artes. Entrevista com Gérard Fromanger. In: Materiais para a história de nosso tempo, n ° 11-13, 1988. Maio-68: Movimentos estudantis na França e ao redor do mundo. p. 184-191;

ção possível – o que impunha um ritmo de trabalho intenso, de acordo com Fromanger Gérard: “(...) o país inteiro estava em greve, exceto nós! Nunca tivemos tanto trabalho em nossas vida!”²⁰.

Através do contato com Rougemont, um pintor da época, chegam à técnica da impressão serigráfica, um método até então pouco utilizado na França. Como colocado por Mhreb (2018):

“Não é por acaso que ela se prestou tão bem à tática de propaganda antes e durante maio-junho de 68. Relativamente simples (sobretudo se comparada a outras formas de impressão artesanais), a técnica serigráfica parte do seguinte princípio: tem-se um quadro de madeira ou alumínio (chassi) com um tecido esticado (que já foi tradicionalmente a seda, mas que pode ser o nylon ou o poliéster), em que foi gravado um desenho; a tinta serigráfica passa pelos poros abertos desse tecido (quer dizer, por toda a área que não corresponde ao desenho) e – como um estêncil – o desenho é impresso na superfície escolhida. Gastando pouco com material e sem necessitar de maquinário (embora possa ser executada industrialmente também) a serigrafia permite fazer impressões rapidamente, sobre vários tipos de materiais (tecido, papel, madeira), em



de cima para baixo
da esq. para dir.
33, 34, 35, 36 imagens
do ateliê em trabalho



de cima para baixo
da esq. para dir.
37, 38 muros dos edifícios
ocupados, com cartazes
do Atelier

21 Corrêa Erick, Org.; Mhereb, Maria Teresa, Org. 68: como incendiar um país. São Paulo: Veneta, 2018. p.184.

qualquer dimensão e formato, com variedade de cores e qualidade de traços. (...) Um método de impressão de baixo custo, fácil aplicação e alta qualidade de impressão – profundamente adequada para tempos de revolução.”

Além disso se tratava de um meio “móvel” de impressão, como colocado por Gérard sobre a polícia francesa: “eles procuraram por máquinas offset em todos os lugares, enquanto alguns rapazes saíam silenciosamente com molduras de serigrafia debaixo do braço.”

Os temas dos cartazes eram constantes: “a repressão policial (personificada pela CRS, a “tropa de choque” francesa), a alienação promovida pelos meios de comunicação, a multidão (às vezes quase sem forma, como uma coletividade irredutível às individualidades; às vezes mostrando rostos, olhos e mãos, como sinal da verdadeira amizade nascida entre os rebeldes), a fábrica (que, em suma, em quase nada mudou) o operário (representando toda a classe trabalhadora) e a união trabalhadores-estudantes.”²¹.

2.3. ANÁLISE GRÁFICA

2.3.1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DA ANÁLISE GRÁFICA

A análise gráfica foi utilizada como forma de se aprofundar mais no trabalho do *Atelier Populaire*, se atendo à todos os elementos da composição e na maneira como a relação estabelecida entre eles constrói o significado do cartaz. Acredita-se que tal exercício constrói uma base mais sólida para a etapa de projeto na medida em que explora as relações dialéticas entre conteúdo e forma, teoria e prática, crítica e auto-crítica, afastando o juízo de valor que se basearia no “gosto pessoal”. A análise tem como base um conjunto de referencial teórico, abordado aqui de maneira breve, para maior entendimento dos critérios que serão utilizados em seu exercício.

Referência geral

A referência geral para análise gráfica da qual este trabalho faz uso foi sistematizada por André Villas Boas em seu artigo “Sobre Análise gráfica, ou Algumas estratégias didáticas para a difusão de um design crítico”. Nele Villas Boas desenvolve uma espécie de guia didático para a prática da análise gráfica, se debruçando sobre dois eixos dos elementos formais: os de ordem estética – por assim dizer, visíveis – e os de ordem técnica – o que ordena a estru-

turação de um *layout* embora não seja visível de imediato. Os elementos de ordem estética, nomeados “elementos estético-formais”, são os elementos visuais propriamente ditos, ou seja, formas, tipografias, imagens, padrões gráficos etc. Já os de ordem técnica, chamados por Villas Boas de “técnico-formais”, não são enxergados pelo observador comum e podem ser separados, para efeitos de uma análise mais clara, em dois grupos, o dos princípios projetuais e o dos dispositivos de composição.

Eles se “referem à organização geral dos elementos estético-formais na superfície do projeto, mas não a estes elementos em si mesmos. Tal organização, quando realizada a partir de uma metodologia mais sistematizada e quando regida por uma cultura projetual mais complexa – ingredientes que tendemos a associar à prática profissional, própria de designers gráficos –, é definida por dois tipos diferentes de condicionantes: 1) pela posição assumida frente a determinados princípios projetuais determinados historicamente e com pretensões consensuais entre os agentes do campo, e 2) por dispositivos de ordem técnica, em geral obtidos via educação formal.” (Villas Boas, 2009)

layout	elementos técnico-formais	princípios projetuais	unidade harmonia síntese balanceamento movimento hierarquia
		dispositivos de composição	mancha gráfica estrutura centramento eixo
	elementos estético-formais	componentes textuais	antetítulo título subtítulo entretítulo massa de texto capitulares legendas olhos (etc.)
		componentes não textuais	grafismos fotografias ilustrações tipos ilustrativos
		componentes mistos	gráficos tabelas ilustradas infográficos (etc.)

tabela 1 sistematização dos parâmetros de análise, segundo Villas Boas

Retórica do Design Gráfico

A proposição de uma 'retórica do design gráfico', teoria da qual este trabalho se utiliza, é postulada a partir da Tese de doutorado Conjecturas para uma Retórica do Design Gráfico de Licinio Almeida Junior, defendida em 2009, no programa de Pós-graduação em Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, sob orientação da Professora Vera Lucia Nojima e tem sua revisão crítica na publicação “Retórica do Design Gráfico: da prática à teoria” tendo Licinio e Vera Lúcia também como autores. Partindo da compreensão da Retórica como “ciência da argumentação” – aqui sob o enfoque da Retórica Moderna ou Perelmaniana - e do design gráfico como linguagem – e, portanto, dotado de retórica – tal campo do conhecimento busca compor uma Teoria do Design que volte-se para o estudo da argumentação e persuasão na linguagem visual a partir da ciência de que “a inter-relação entre os produtos gerados pelo design e o discurso veiculado sobre eles permite dar existência a um ambiente profícuo à prática persuasiva do “controle social”, que se concretiza nas linguagens.” (JUNIOR & NOJIMA, 2010, p. 14).

“Nessa linha, a abordagem reflexiva, orientada pela manifestação da linguagem, abre caminho ao estudo de características que permitem reconhecer, em uma composição gráfica, a potência criativa, persuasiva e argumentativa do Design Gráfico: sua Retórica.” (JUNIOR & NOJIMA, 2010, p. 16).

Essa associação entre os recursos retóricos da linguagem e os processos do campo do design não é feita inedita-

mente, já havendo sido explorados por Ellen Lupton e Hanno Ehses (1988, p. 4) com base na Arte Retórica Aristotélica:

processo retórico	processo de design
invenção a descoberta de argumentos plausíveis e material de apoio relevante para a situação	pesquisa, desenvolvimento de um conceito
disposição o arranjo de argumentos, essa fase também foi chamada de disegno durante o Renascimento	organização, layout, planejamento
elocução a adequação de linguagem adequada ao argumento, incluindo o uso de figuras retóricas, levando em consideração os seguintes critérios: <i>aptum</i> - adequação; <i>puritas</i> - correção; <i>perspecuitas</i> - compreensibilidade; <i>ornatus</i> - adorno deliberado	escolhas estilísticas, visualização do conceito
memória compreensão do material a ser apresentado	habilidade, determinação de apresentação
entrega o controle da voz e do corpo na própria apresentação dos argumentos	escolha do tipo de mídia e sua execução

tabela 2 comparativo presente na publicação de Ellen Lupton e Hanno Ehses

Na medida em que o design gráfico se constitui como prática projetual voltada para a comunicação pode-se concluir que “enquanto linguagem, nunca é neutro, resguarda sempre uma ambiguidade e, ideologicamente norteado, traz uma argumentação e detém uma retórica específica.” (JUNIOR & NOJIMA, 2010, p. 76).

Acredita-se que fazendo uso da ‘Retórica do Design Gráfico’ como ferramenta de análise gráfica, dado o enfoque na dimensão persuasiva dos elementos gráficos, poderá se compreender mais efetivamente as relações imbricadas entre a ideologia que orienta o trabalho e seu produto final.

Compreensibilidade das Imagens

Evelyn Goldsmith busca estruturar um modelo analítico voltado para ilustrações, a partir do interesse em investigar o potencial das imagens como ferramentas de aprendizado no processo educacional. Seu modelo analítico busca avaliar uma ilustração mediante ao quanto ela seja compreensível ou não - tendo em mente o processo cognitivo e afetivo de entendimento delas. Tal análise reúne alguns quesitos:

NÍVEIS SEMIÓTICOS Goldsmith sugere que a compreensão de uma imagem se dá através de três diferentes níveis de resposta, partindo de quem a visualiza: 1. A resposta aos elementos gráficos como uma imagem ou conjunto de imagens identificáveis; 2. A resposta às imagens considerando os sig-

nificados que o autor pretendeu estabelecer; 3. A resposta aos significados estabelecidos pelo autor considerando toda a experiência prévia e o juízo de valor atual que o visualizador das imagens possui. Estes três níveis se utilizam das terminologias estabelecidas pelo trabalho de Morris Charles (1938) acerca da teoria dos signos. O primeiro nível, conhecido como sintático, pode ser resumido como o nível que não pressupõe nenhum processo de cognição ou de identificação da imagem. O segundo nível seria o semântico, no qual “propriedades semânticas são razoavelmente objetivas, verificáveis e estáveis” (Goldsmith, 1980). E, por fim, o terceiro nível, o nível “pragmático”, seria onde existem os níveis mais complexos da semântica, onde a imagem pode ser interpretada considerando aspectos psicológicos, emocionais, culturais, estéticos e morais – estando sua interpretação submetida a eles. Na prática, os três níveis relacionam-se entre si e a existência de um nível mais complexo pressupõe a existência de todos os demais.

FATORES VISUAIS Articulando-se aos níveis semióticos, Goldsmith elenca uma série de fatores visuais que seriam “peças-chave” no processo de compreensão de uma imagem, a citar:

UNIDADE Refere-se a qualquer área em uma imagem que pode ser reconhecida como tendo uma identidade separada do restante. Por exemplo: uma vaca em uma paisagem.

LOCALIZAÇÃO Trata da relação espacial entre os elementos quando estes estão em uma mesma imagem.

ÊNFASE Aborda a relação de hierarquia entre as imagens nos termos da quantidade de detalhes relevantes que cada uma possui.

PARALELOS TEXTUAIS Trata-se da relação entre imagem e texto, a escolha entre quais elementos do texto podem ser representados diretamente, indiretamente e os que não podem ser representados de maneira alguma.

O modelo analítico é então constituído a partir da interação entre os quatro fatores visuais identificados e os três níveis semióticos, totalizando 12 elementos a serem analisados: Unidade Sintática, Unidade Semântica, Unidade Pragmática. Localidade Sintática, Localidade Semântica, Localidade Pragmática e assim por diante.

Entende-se que o modelo analítico desenvolvido por Gol-smith pode auxiliar este trabalho na medida em que fornece bases para a análise da imagem mediante a seu contexto e sua influência na composição.

2.4. ANÁLISE DOS CARTAZES

01



02



03



04



05



06



07



08



09



10





40 delimitação
e divisão da mancha



41 determinação
do centramento



42 proporção na
distribuição do texto

OUI A LA RÉVOLUTION SIM À REVOLUÇÃO

ELEMENTOS TÉCNICO-FORMAIS O cartaz “*Oui a la révolution*” (Sim à revolução) possui uma mancha gráfica bem delimitada, reforçada visualmente pelos próprios elementos estéticos tipográficos que se mostram “comprimidos” por essa força externa que os compreende. Sua estrutura não se dá por uma relação matemática entre as formas visuais predominantes na composição, suas dimensões são totalmente variáveis, embora exista uma coerência de proporção expressa através dos encaixes das formas e seus pontos de tangência. Já a composição textual. “*A la révolution revolution*” tem seu alinhamento a esquerda, se inscreve num retângulo, com os tamanhos dos corpos tipográficos respondendo a uma proporção matemática na redução de suas larguras. O centramento não se localiza no centro óptico ou geométrico, ficando no canto inferior direito, alinhado à diagonal, onde se nota a presença do elemento tipográfico contrastante com o restante pelo uso da cor preta – empregada unicamente aí, em contraste com o restante da composição - e a única forma sem espaços negativos.

ELEMENTOS ESTÉTICO-FORMAIS O cartaz é ambigualmente composto por elementos textuais que, quando relacionados entre si, compõem elementos não textuais através da palavra “oui” que se arranja de maneira a compor uma forma elipsoide variável, através do letreiramento – “processo manual para a obtenção de letras únicas, a partir de desenhos”. (Farias, 2004) A inscrição “*a la révolution revolution*”



43 relação entre positivos e negativos

22 Ajuste tanto da aproximação quanto do afastamento de um par específico de caracteres em uma fonte.

23 Distância entre duas linhas de texto consecutivas.

24 Área em branco completa ou parcialmente fechada pelos traços de uma letra. (FARIAS,2004).

combina tipografias distintas em sua composição articulando serifadas quadradas, sem serifas em caixa baixa e sem serifas em caixa alta, arranjadas com uma redução máxima do entre letras²² e do entrelinhas²³, aproximando os corpos em seu limite. O emprego da cor preta – reduzido apenas a este elemento textual - faz da inscrição o título de chamada do cartaz. A unidade se constrói predominantemente através da repetição dessas formas análogas e do uso da mesma cor nelas, o vermelho. A harmonia é obtida pelas áreas de vazios proporcionadas tanto pelos olhos²⁴ da tipografia que compõem a palavra “oui” quanto pela organização e disposição dessas formas tipográficas na mancha. O balanceamento é obtido através do equilíbrio assimétrico – compensação visual pelo “peso” atribuído pela percepção e não geometricamente – na disposição dos elipsoides conformados pelo “oui” flexibilizando-se e preenchendo grande parte da mancha gráfica. Contrapondo tal arranjo orgânico e contribuindo para o balanceamento temos o elemento textual “a *la révolution Revolution*” arranjado linearmente compondo uma pequena massa textual. Há a implicação de movimento no arranjo dos elipsóides conformados pelo “oui”, resultando em formas comprimidas entre si indicando uma tentativa permanente de encaixe. A relação de hierarquia textual se reafirma graficamente, dando maior destaque para “oui” em detrimento a “la révolution revolution”. Esse resultado é obtido através da relação de proporção entre tamanho e cor, fazendo com que a mancha gráfica seja ocupada quase em sua totalidade pelas faces da tipografia empregada para “oui”.

RETÓRICA A respeito da utilização da retórica na composição, a repetição massiva da palavra “oui” é o recurso visual que explicita o intuito de conseguir a adesão do leitor à mensagem transmitida. Ao preencher a maior parte da mancha gráfica, a mensagem repetidamente ocupa o olhar do leitor e se consolida como o elemento de persuasão da linguagem visual empregada.

INTERPRETAÇÃO DAS IMAGENS Entendendo os elipsoides conformados pelo “oui” como imagem podemos recorrer a Goldsmith para entendê-los diante do contexto que os motiva. O emprego do destaque através da repetição para a palavra “oui” se relaciona à situação política-histórica de angariamento da adesão popular à greve estudantil e trabalhadora em curso em Maio de 68. O recurso gráfico de composição do texto como imagem tem relação direta com o espaço urbano e suas dinâmicas. A letras reivindicam sua presença através de um desenho que se aproxima de uma ilustração, diante da necessidade de se destacar em meio à paisagem urbana, chamando a atenção de quem transita pelas ruas. Além disso, tal resultado também reflete as questões materiais do processo de impressão e portanto de produção dos cartazes. Diante da necessidade de construção de moldes rapidamente feitos para a replicação das artes se empregou o uso de estênceis feitos a mãos para serem posteriormente utilizados como matriz serigráfica. Tal produção artesanal e com limitações de tempo e recursos acaba resultando em letras desenhadas mais organicamente.



44



45 delimitação
e divisão da mancha



46 determinação
do centramento

CAPITAL

ELEMENTOS TÉCNICO-FORMAIS O cartaz “Capital” possui mancha gráfica evidente delimitada pela própria massa de cor em vermelho que compõe seu fundo. Sua estrutura se dá através de formas geométricas análogas arranjadas para compor uma bigorna e um martelo. Os elementos se distribuem nos eixos geométricos, possuindo seu centramento coincidente ao centro óptico do cartaz, com a palavra “capital”. Além disso a figura do martelo ocupa o centro óptico.

ELEMENTOS ESTÉTICO-FORMAIS O cartaz constrói sua mensagem através da combinação dos elementos textuais e não textuais que aqui desempenham não apenas um papel gráfico como também uma equivalência textual implícita. Através da articulação dos elementos pode-se inferir a mensagem “Esmague o capital/Destrua o capital”

Mais uma vez se utiliza do letramento para compor o elemento textual “capital”, combinando tamanhos e formas das letras que juntas conformam o desenho de uma massa desforme sendo esmagada pela ação de um martelo sobre uma bigorna.

A unidade se dá pelo uso de uma só cor em todos os elementos – o preto -, e pelo conjunto coeso composto pelas formas geométricas visualmente similares.

A harmonia se estabelece através da proporção entre cheios e vazios, tendo o elemento textual utilizado em negativo articulado às ilustrações compostas por grandes áreas chapadas na cor preta.



47 análise
das formas

Os componentes não textuais sintetizam e alegorizam mensagens verbais através de suas funções cotidianas, representando verbos como “destrua”, “acabe”.

O balanceamento é obtido através do equilíbrio simétrico na disposição dos elementos, que se concentram nos eixos geométricos do cartaz e da interação entre as formas retilíneas e geométricas utilizadas nas ilustrações combinadas à forma orgânica e disforme empregada no elemento textual “capital”.

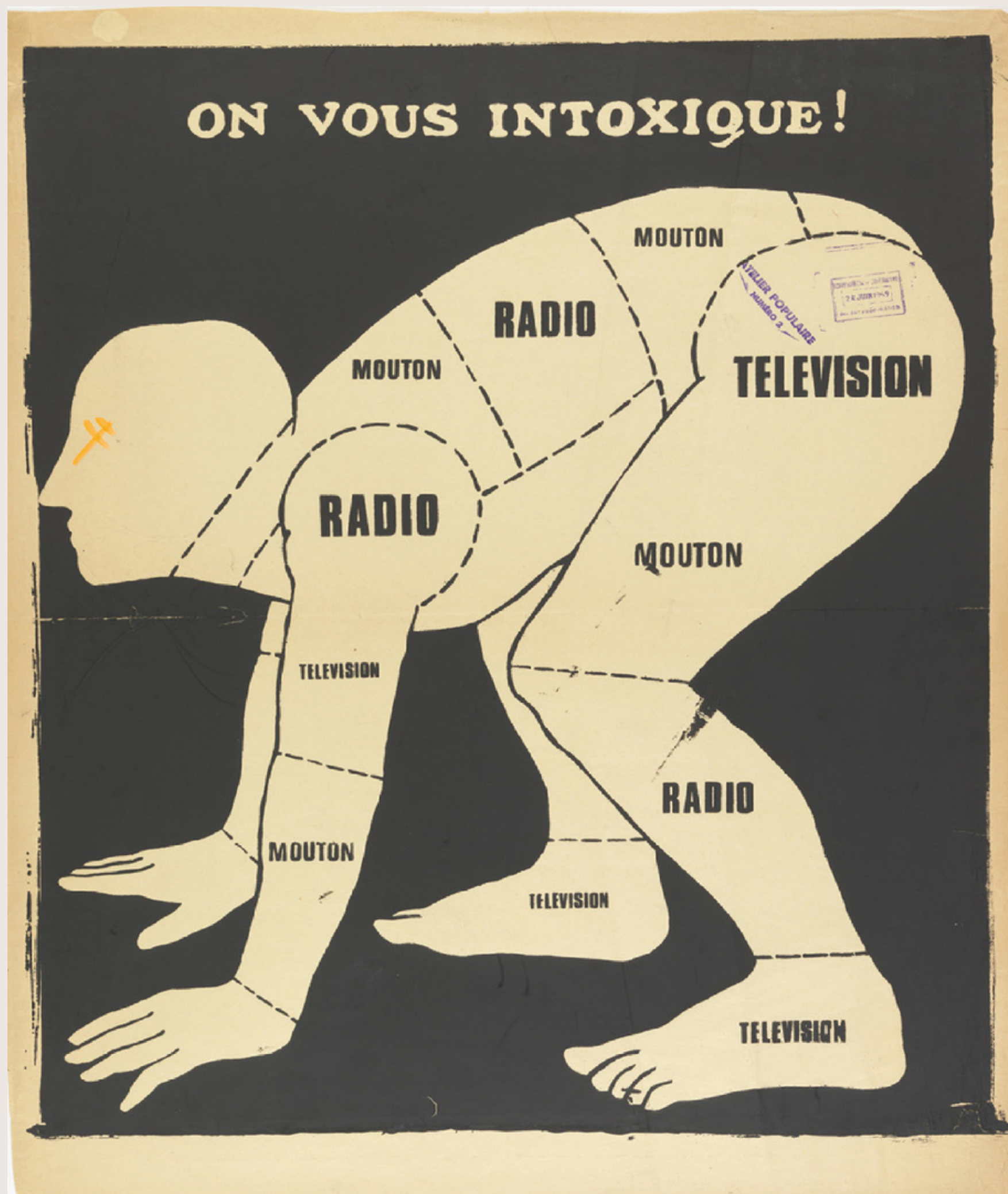
O movimento é indicado pelas figuras das tipografias de “capital” sendo destruídas, amassadas.

A hierarquia entre os elementos é expressa visualmente através da proporção de preenchimento na cor preta, assim, embora a palavra “capital” ocupe uma posição de maior destaque e de prioridade em termos de leitura, as massas gráficas ocupadas pelas ilustrações obtêm maior peso ao se olhar para a composição.

RETÓRICA Em termos de retórica, através da composição em negativo e da composição disforme da palavra “capital” o cartaz comunica que tal estrutura está fragilizada, suscetível a ser destruída. As ilustrações compostas por grandes formas geométricas preenchidas em preto transmitem a robustez e força destes elementos, responsáveis pela destruição do capital. A distribuição dos elementos, estando o martelo – autor da destruição – no centro óptico, e a palavra “capital” – alvo - no centro geométrico, reforça tal mensagem.

INTERPRETAÇÃO DAS IMAGENS Entendendo o elemento textual “capital” como imagem, recorreremos a Goldsmith para

analisar seu significado diante do contexto histórico. Pode-se inferir que o objetivo seria comunicar ao povo que ele seria capaz de destruir o capital, convocando-o para tal ação. Uma vez mais nota-se a utilização da tipografia como ilustração, relacionando-se com o espaço urbano como um foco de atenção. Além disso, a proporção na utilização das cores resultam num contraste que propicia o destaque visual da peça no meio urbano.



49 delimitação
e divisão da mancha



50 determinação
do centramento

ON VOUS INTOXIQUE NÓS INTOXICAMOS VOCÊ

ELEMENTOS TÉCNICO-FORMAIS O cartaz “*On vous intoxique*” (Nós intoxicamos você) possui mancha gráfica delimitada pela massa de cor impressa como fundo do cartaz, com os demais elementos em negativo. Sua estrutura se dá através da articulação entre título e ilustração – na qual elementos textuais de diferentes tamanhos se articulam junto ao desenho. Embora o título se apresente centralizado, o centramento se localiza no centro óptico do cartaz coincidindo com o centro geométrico da ilustração, que por sua disposição e configuração, dão maior destaque ao quadrante superior direito do cartaz.

ELEMENTOS ESTÉTICO-FORMAIS O cartaz constrói sua mensagem através da combinação dos elementos textuais e não textuais que reforçam um ao outro.

O título “*On vous intoxique!*” se configura através de fontes serifadas quadradas de maior peso, que sugerem compor uma mesma família devido à sua homogeneidade. Como parte da composição, distribuídos pela ilustração entram elementos tipográficos de corpo variável, repetindo as palavras “*television*”, “*radio*” e “*mouton*” (“televisão”, “rádio” e “cordeiro”). Tais elementos são compostos por uma segunda família tipográfica, também de maior peso, porém sem serifas e levemente condensadas, o que facilita sua inserção nos espaços dentro da ilustração. Com menor tamanho percebe-se uma *Croix de Lorraine* (Cruz de Lorena) na cor vermelha, ocupando o lugar dos olhos da figura humana.



51 variação do tamanho dos corpos

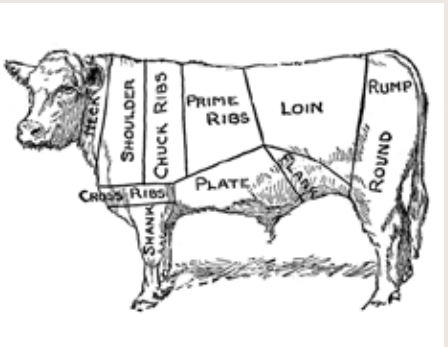
A unidade se dá principalmente pelo uso de uma só cor – o preto – explorando as formas a partir de positivos e negativos. A harmonia se estabelece através da proporção entre áreas preenchidas e vazias, e distribuição dos elementos textuais ao longo da mancha gráfica – inseridas na ilustração. A imagem da Cruz de Lorena sintetiza a ideologia do gaullismo.

O balanceamento é obtido através do equilíbrio assimétrico na disposição dos elementos tipográficos em diferentes corpos em conjunto com a ilustração, distribuída na diagonal do cartaz. Um movimento descendente é indicado pelo posicionamento e conformação da ilustração, com uma forma humana se curvando. A hierarquia entre os elementos é expressa visualmente através da utilização de duas famílias tipográficas distintas e do contraste na distribuição do uso de cores no cartaz. Assim, o maior destaque visual se dá nas áreas em negativo – título e figura humana –, com alto contraste com o preenchimento em preto, e, secundariamente, na figura da Cruz de Lorena, único elemento da composição na cor vermelha, se fazendo percebida mesmo num tamanho reduzido em relação aos outros elementos. O título é o elemento tipográfico de maior destaque ao ocupar maior espaço na composição devido não só ao tamanho dos seus corpos mas também ao seu desenho com caracteres de largura mais ampla.

RETÓRICA Em termos de retórica, há o uso da metáfora como recurso de linguagem. A figura humana utilizada faz uma analogia direta aos diagramas comumente utilizados



52 memorial em homenagem a De Gaulle, com a Cruz de Lorena como símbolo

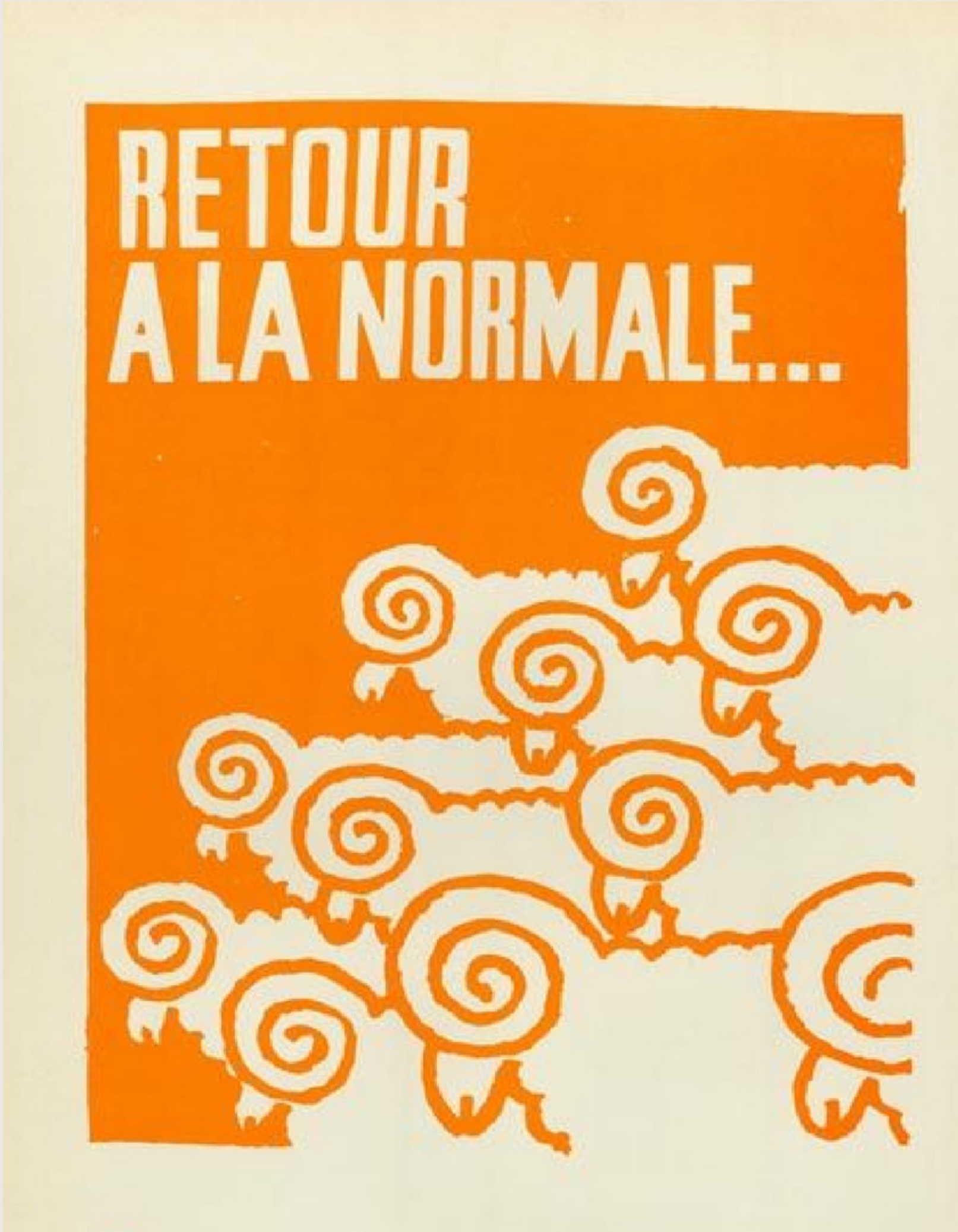


53 diagrama de cortes bovinos, comumente utilizado em açougues

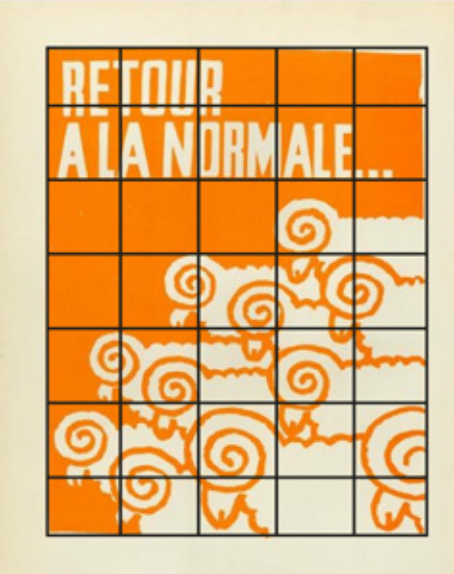
em açougues com a disposição dos cortes de carne animal – tanto pela posição da figura humana como um quadrúpe-de quanto pelas divisões das áreas ocupadas pelas palavras “rádio” “televisão” e “cordeiro”. Tal imagem, acompanhada do título do cartaz “Nós intoxicamos você” constroem a mensagem de que o homem, quando intoxicado pela alienação proporcionada pelos veículos de mídia dominantes, se tornaria tão dominado quanto um animal, neste caso, tão dominado e alienado quanto um cordeiro. A presença da própria palavra “carneiro” entre os dois principais veículos de comunicação em massa reforça essa mensagem. Há também, através da presença da cruz de Lorena, símbolo heráldico que veio a se tornar o emblema de Lorena, no leste da França. Entre 1871 e 1918, o bairro nordeste de Lorraine, Mosela, foi anexado à Alemanha, e durante esse período, a cruz serviu de ponto de encontro para as ambições francesas de recuperar suas províncias perdidas. Tal evento atribuiu ao símbolo a associação ao patriotismo francês. Durante a Segunda Guerra Mundial, Capitaine de Corvette Thierry d’Argenlieu sugeriu a Cruz da Lorena como o símbolo das Forças Francesas Livres lideradas por Charles de Gaulle e assim ela passa a ser associada ao gaullismo. Assim, sua utilização faz uma clara referência ao gaullismo como a ideologia resultante da condição de intoxicação e alienação proporcionadas pela mídia.

INTERPRETAÇÃO DAS IMAGENS Analisando a imagem através de seu contexto, nota-se que o cartaz se utiliza de uma figura tradicionalmente presente no cotidiano popular, comercial, e, portanto, facilmente reconhecível. Ao subver-

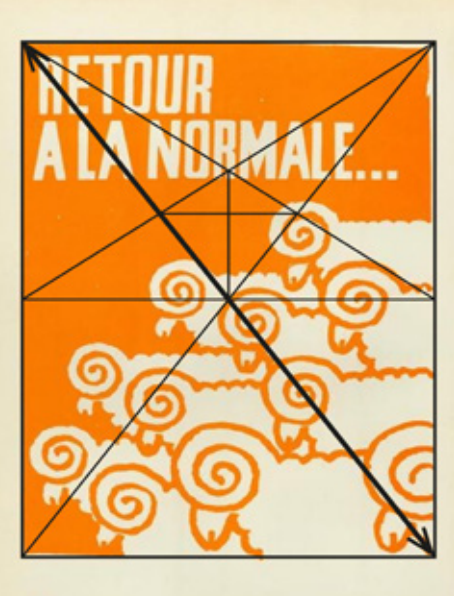
ter o uso de tal figura a imagem torna-se ao mesmo tempo familiar e estranha ao espectador, chamando sua atenção.



54



55 delimitação
e divisão da mancha



56 determinação
do centramento

RETOUR A LA NORMALE DE VOLTA AO NORMAL

ELEMENTOS TÉCNICO-FORMAIS O cartaz “*Retour a la normale*” (“De volta ao normal”) possui mancha gráfica bem delimitada pelo fundo sólido em cor e pela supressão de parte da ilustração. O elemento textual ocupa quase toda a largura da mancha, se situando diametralmente oposto à ilustração na diagonal, estruturando o cartaz.

Seu centramento não se localiza nos centros óptico e geométrico, deslocando-se para o quadrante inferior direito através do contraste empregado na ilustração através da cor de preenchimento do fundo e o espaço em negativo. Os olhos comprimidos da tipografia, resultantes do uso de corpos condensados, ressaltam o destaque para a região oposta a si.

ELEMENTOS ESTÉTICO-FORMAIS O principal artifício do cartaz é a repetição do elemento não textual – a ilustração de um carneiro, compondo assim um rebanho, ocupando grande parte da mancha gráfica. Tal imagem se articula ironicamente ao título “de volta ao normal”. O título é composto por fontes sem serifas, condensadas, seguindo um mesmo padrão de composição. A unidade se dá principalmente pelo uso de uma só cor – o laranja – explorando as formas a partir de positivos e negativos, e pela repetição do elemento do carneiro para formar o conjunto, conformando uma espécie de padrão gráfico.

A harmonia se estabelece através da proporção entre as formas preenchidas por cor e as formadas através do

espaço em negativo. O balanceamento é obtido através do equilíbrio simétrico na disposição dos elementos tipográficos do título e da ilustração, alinhados na mesma diagonal do cartaz, ocupando suas extremidades.

A disposição e alternância de tamanho nos elementos que configuram o rebanho de carneiros, sugerem o movimento de “travessia” da direita para a esquerda do cartaz.

Embora o título se situe no primeiro foco de leitura – ocidentalmente, da esquerda para a direita - a hierarquia entre os elementos é expressa visualmente através da ausência de preenchimento em cor. Assim, pelo fato de ocupar grande parte da mancha gráfica, o elemento de maior destaque é a ilustração.

RETÓRICA O cartaz estabelece uma relação de sarcasmo unindo texto e imagem contraditórios entre si. O título evoca o espectador a voltar à normalidade, ao passo que a ilustração retrata uma realidade que na verdade estaria longe do “normal” ou do “aceitável” ao comparar a população a um rebanho de cordeiros, fazendo alusão a uma massa alienada.

INTERPRETAÇÃO DAS IMAGENS Recorrendo à Goldsmith para a compreensão da imagem sob seu contexto, diante do cenário de exceção político social em curso na época, o cartaz se mostra a favor da continuidade das greves e ocupações, insuflando a continuidade da luta por mudanças como uma nova normalidade, combatendo os sentimentos de reformismo.



57



58 delimitação e divisão da mancha



59 determinação do centramento

PRESSE. NE PAS AVALER IMPRENSA. NÃO ENGULA

ELEMENTOS TÉCNICO-FORMAIS O cartaz “*Presse. Ne pas avaler*” (Imprensa. Não engula) não possui mancha gráfica delimitada, sendo estruturado através da própria delimitação do componente não-textual impresso no papel, contemplando os componentes textuais que se localizam alinhados ao centro, paralelos aos eixos da ilustração. Seu centramento se dá através das inscrições tipográficas “*presse*” e “*ne pas avaler*” que se encontram respectivamente no centro óptico e geométrico.

ELEMENTOS ESTÉTICO-FORMAIS O cartaz constrói seu significado através da complementariedade de sentidos entre texto e imagem. A unidade se dá pelo uso de uma só cor – o azul – e uso de uma única tipografia sem serifas, variando apenas seu peso, mais pesado em “*ne pas avaler*” e mais leve em “*presse*”. A harmonia se estabelece através da disposição dos elementos textuais, organizados a partir da forma da ilustração e compreendidos por ela. O balanceamento é obtido através do equilíbrio simétrico na disposição dos elementos tipográficos alinhados num mesmo eixo e da alternância do seu uso em positivo e negativo.

Há, de maneira muito sutil, a sugestão de movimento através da inclinação do eixo da composição em relação ao papel. A hierarquia da ordem de leitura é reforçada visualmente através do uso de um contorno em negativo para a palavra “*presse*”, dando maior destaque a ela. Entretanto, há uma compensação visual de tal elemento ao se utilizar de uma

tipografia de menor peso em relação ao restante dos componentes textuais.

RETÓRICA A retórica do cartaz se constrói articulando texto e ilustração para uma vez mais criticar o papel das mídias comunicativas de massa, neste caso, a imprensa. Ao usar a palavra “*presse*” (“imprensa”) inscrita num retângulo em negativo e com peso diferenciado do restante dos textos, não só ela obtém maior destaque como também, por se sobrepor ao desenho de um recipiente, associamos tal elemento ao rótulo de um produto. Entretanto, lendo “*ne pas avaler*” (“não engula”), relacionando tal frase ao formato do frasco ilustrado, pode-se inferir se tratar de uma nota de advertência, também comum em embalagens de produtos tóxicos, o que leva o espectador a acreditar que tal recipiente conteria algo nocivo. Neste caso a imprensa estaria sendo associada ao conteúdo tóxico que traz em sua embalagem as recomendações de “não engula”.

INTERPRETAÇÃO DAS IMAGENS Compreendendo os componentes textuais como parte da ilustração, podemos compreender tal imagem diante do contexto de disputa ideológica no qual as mídias de massa possuíam – e possuem – papel vital, geralmente monopolizadas a fim de veicular a ideologia dominante. Rejeitar o conteúdo veiculado pela imprensa da época implicaria na busca pela veracidade dos acontecimentos e pela realidade concreta. Assim o cartaz alerta sobre a necessidade de investigar a procedência das informações veiculadas pela imprensa, sem aceitar/engolir qualquer conteúdo sem antes questioná-lo.



25 hino nacional da França



61 delimitação e divisão da mancha



62 determinação do centramento

NOUS SOMMES TOUS “INDESIRABLES”
SOMOS TODOS “INDESEJÁVEIS”

ELEMENTOS TÉCNICO-FORMAIS O cartaz “*Nous sommes tous “indesirables”*” (Somos todos “indesejáveis”) possui mancha gráfica bem delimitada onde se inserem os componentes textuais e não textuais, com apenas as aspas que acompanham a palavra “indesirables” a sangrando. O centramento se localiza distribuído nos centros geométrico e ótico onde se localiza o rosto que compõe o componente não textual.

ELEMENTOS ESTÉTICO-FORMAIS O cartaz tem como principal elemento expressivo uma ilustração resultante da abstração de uma fotografia, através da ampliação intensa dos níveis de contraste. A fotografia em questão se trata do emblemático registro do momento em que Daniel Cohn-Bendit, uma das principais figuras articuladoras do movimento estudantil em maio de 1968, canta a *Marseillaise* ²⁵ frente a frente com um oficial da polícia nacional francesa ao sair de uma reunião com administradores da Sorbonne em 6 de maio, quando esta já estava ocupada pelos estudantes.

A unidade se dá principalmente através da aproximação entre as formas tipográficas e da ilustração, ambas com traços menos refinados e mais sinuosos – resultado da técnica empregada para impressão. Além disso o uso do preto na maior parte dos elementos também colabora para a unidade da composição. A harmonia se estabelece através das áreas de negativo que acompanham os elementos mais robustos da composição: a grande área de preenchimento na ilustração



63 fotografia base para a imagem do cartaz



64 fotografia do mesmo dia sob outra perspectiva



65 versão reprovada do mesmo cartaz

e os corpos mais pesados utilizados em “*indesirables*”. Além disso, também se manifesta através do contraste entre os dois grupos tipográficos, estando um em negativo, o outro em positivo, embora ambos sejam sem serifa.

O balanceamento é obtido através do equilíbrio simétrico na distribuição dos componentes textuais e não textuais. Assim, a ilustração se concentra no quadrante superior da imagem, enquanto o texto se distribui na parte inferior.

Ao construir a imagem a partir de uma fotografia, implica-se a sensação de movimento proporcionada pela suposição do que estaria se passando no momento registrado.

A hierarquia é expressa visualmente através da proporção de tamanhos, chamando maior atenção para o rosto de Daniel Cohn-Bendit e secundamente para a inscrição “*indesirables*”, ambas compostas por áreas em negativo que contrastam com o fundo preenchido em cor. Além disso o uso da cor vermelha é empregada em um único elemento do cartaz, proporcionando maior destaque.

RETÓRICA A respeito da retórica, tal cartaz carrega consigo uma tentativa muito clara de apoio não só ao movimento estudantil, mas à figura de Daniel Cohn-Bendit, tendo sido projetado especialmente para tal fim.

Quando as greves e ocupações atingiram o seu ápice, em 21 de maio, o governo gaullista ordenou a revogação do passaporte francês de Cohn-Bendit devido à sua liderança política. Somado a este evento, em 2 de maio, o periódico de extrema direita Minute publica a respeito de Cohn-Bendit que “por ser judeu e alemão, se considerava o novo Karl Marx.”

Mediante a isso, é solicitado à Bernard Rancillac, um dos integrantes do *Atelier Populaire*, que fizesse um cartaz em apoio a Cohn-Bendit com a frase “*Nous sommes tous des juifs et des allemands*” (“Somos todos judeus e alemães”) (fig.7).

Diante das decisões tiradas em conjunto pelo Atelier através das assembleias, opta-se por adotar o slogan “*Nous sommes tous “indesirables”*”, resultando em duas versões do mesmo cartaz.

O fato é que, a despeito da frase que o acompanha, a imagem é por si só um elemento extremamente expressivo, tanto pelo recurso gráfico empregado quanto pela composição da fotografia base. O contraste entre o capacete do oficial de polícia e o rosto debochado e exposto de Cohn-Bendit funcionam como alegorias das classes políticas dos quais ambos pertencem e, portanto, refletem o embate ideológico em curso no momento

INTERPRETAÇÃO DAS IMAGENS A partir de Goldsmith, pode-se notar um paralelo textual entre o termo “indesejável” e a figura de Cohn-Bendit. Ao fazer uso de uma figura popular como ele, o cartaz evoca o sentimento de “exemplo a ser seguido” ao mesmo tempo que convoca o telespectador a ser solidário com tal figura. Assim Cohn-Bendit assume o papel de mártir e herói, simultaneamente.



67 divisão proporcional da mancha



68 determinação do centramento

L'ÉTAT C'EST MOI O ESTADO SOU EU

ELEMENTOS TÉCNICO-FORMAIS O cartaz *L'état c'est moi* (“O estado sou eu”) possui mancha gráfica delimitada tanto pela supressão de partes do componente não textual quanto pelos limites impostos à disposição do componente textual. Além disso é possível perceber uma sutil demarcação da própria matriz de impressão margeando o cartaz.

Diferente da maior parte das composições, o cartaz se estrutura através de algumas relações de proporção entre os elementos, geometricamente notáveis - como a ampliação do tamanho de corpo entre “*L'état c'est*” e “*moi*”, ou a proporção da área ocupada por texto e imagem, sendo de um terço e dois terços, respectivamente.

Seu centramento se dá no centro ótico, onde se localiza o desenho da mão humana segurando um cacetete e todos os elementos se encontram alinhados ao centro do cartaz.

ELEMENTOS ESTÉTICO-FORMAIS O cartaz constrói seu significado através de um componente textual marcante graficamente e simbolicamente e um componente não textual graficamente muito simples, uma caricatura.

A unidade se dá pelo uso de uma só cor – o preto – e uso de uma única tipografia serifada quadrada, utilizada em corpos pesados e largos. A harmonia se estabelece através da distribuição proporcional entre texto e imagem ao longo da mancha gráfica, organizados de forma a ocupar toda a sua extensão, até seus limites.

Tanto imagem quanto texto são elementos de síntese, e



69 fotografia de Charles De Gaulle, sem data



70 determinação do centramento

ambos dão sentido um ao outro. A caricatura fazendo alusão à própria figura de De Gaulle e simultaneamente ao abuso de poder. Enquanto o texto faz referência à emblemática frase do Rei francês Luís XIV, simbolizando o absolutismo.

O balanceamento é obtido através do equilíbrio assimétrico entre a composição textual, mais blocada e retangular, e a ilustração, mais sinuosa e orgânica, se expandindo na mancha diagonalmente através da oposição de direção entre nariz e cacetete.

Há sugestão de movimento descendente através do gesto indicado pela mão empunhando o porrete, como estivesse se preparando para atingir algo.

As relações de hierarquia das informações são expressas principalmente através das proporções de tamanho, havendo maior destaque para a palavra “*moi*” e para a caricatura. Se atendo apenas à ilustração, o enfoque se concentra no nariz e porrete, como os símbolos de identificação da figura de De Gaulle, especialmente no porrete, único elemento da ilustração totalmente preenchido.

RETÓRICA A retórica se utiliza da metáfora como artifício de linguagem visual e textual. Ao fazer uso de uma frase consolidada como representativa de um determinado período político-histórico – a citar o absolutismo, o cartaz traz a tona a equivalência entre passado e o período em curso. Tal relação é reforçada pela tipografia escolhida, uma serifada quadrada que traz peso visual e ar clássico à fonte. A imagem cumpre o papel de atribuir quem seria o responsável por tal realidade, aproximando os dois sujeitos históricos,

ou seja, colocando Luís XIV e De Gaulle como “farinhas do mesmo saco”. A respeito da metáfora visual, a forma da cabeça de De Gaulle é substituída por um punho cerrado que segura um porrete, sinalizando que no lugar da razão, inteligência e consciência estaria a imposição do controle social através da força.

INTERPRETAÇÃO DAS IMAGENS Como já observado em alguns outros cartazes, pode-se perceber a concepção tanto da ilustração quanto da tipografia de forma a serem facilmente visualizadas - tendo em mente a localidade de exposição dos cartazes -, se utilizando do alto contraste entre espaço negativo e positivo e de uma simplificação da forma humana na caricatura.



72 divisão e delimitação da mancha



73 determinação do centramento

POUVOIR POPULAIRE PODER POPULAR

ELEMENTOS TÉCNICO-FORMAIS O cartaz *Pouvoir Populaire* (Poder popular) não possui uma delimitação clara de mancha gráfica, mas existe certa área de segurança que margem seu conteúdo, com um único elemento da composição sangrando tal área. Seu centramento se distribui no centro ótico e geométrico através da figura de uma mão segurando um martelo. É possível notar uma predominância da diagonal do quadrante superior direito ao inferior esquerdo, reunindo dois elementos de destaque – textual e não textual - dispostos diametralmente em oposição. A composição do elemento não textual é estruturada através de relações de redução proporcionais, sendo lido da direita para a esquerda.

ELEMENTOS ESTÉTICO-FORMAIS O cartaz comunica predominantemente através do componente não textual, uma ilustração conformada por uma massa orgânica de cor com seus principais pontos de destaque em negativo.

A unidade se dá pelo uso de uma só cor – o vermelho – e uso de formas sinuosas tanto na ilustração como na tipografia - na composição dos corpos com terminações arredondadas e na disposição destes na mancha gráfica, com suas bases desalinhadas. Tais aspectos, somado ao fato de não haver homogeneidade na composição das faces e olhos dos caracteres, sugerem uma tipografia manuscrita, isto é, desenhada a mão. A harmonia se estabelece através da distribuição irregular entre as áreas preenchidas por cor e as vazias, fazendo de ilustração e tipografia um único conjunto.



74 sinuosidade da composição



75 associação entre pessoas e ferramentas

Os principais elementos de síntese identificáveis são os objetos carregados por cada figura humana: martelo, rastelo e livros. Acompanhados do título “Poder popular” pode-se inferir que tais objetos representam as classes às quais cada figura pertence dentro da luta social, respectivamente: operário, camponês e estudante.

O balanceamento é obtido através do equilíbrio assimétrico entre as cabeças das figuras humanas através de sua proporção e composição e também através da relação de contraste entre a sinuosidade da tipografia e figuras humanas com a robustez empregada na ilustração dos objetos que as figuras humanas carregam. Há sugestão de um movimento de oscilação devido aos contornos irregulares de toda a composição, tornando-a visualmente menos estável, o que reflete o movimento de união e articulação entre as classes da luta política ali representadas.

As relações de hierarquia são expressas através da proporção das áreas em negativo, tendo maior destaque para o primeiro rosto a direita, a mão segurando um martelo, e o título do cartaz “*pouvoir populaire*”.

RETÓRICA Sob a perspectiva da retórica, o fato das três classes estarem visualmente tão próximas a ponto de praticamente conformarem uma única massa de cor, acompanhada do título do cartaz, implica na união destes três sujeitos sociais para compor um quarto sujeito coletivo, o do próprio poder popular. Tal fato é destacado pelo posicionamento das mãos nas figuras, muito próximas, empunhando suas ferramentas. Podemos notar também um critério ideológico na



76 ferramentas utilizadas como símbolos

atribuição de destaque visual proporcional ao papel de cada uma dessas classes na luta social, dando maior ênfase ao papel do proletariado, posteriormente o campesinato e por último, os estudantes, ou a intelectualidade pequeno burguesa.

INTERPRETAÇÃO DAS IMAGENS A imagem pode ser lida diante do contexto, até então inédito, de apoio mútuo da luta estudantil e proletária, caracterizantes da movimentação de Maio de 1968. Assim, a composição celebra e defende a necessidade de articulação e ajuda mútua entre as classes com potencial de vanguarda, para comporem uma frente que colocasse em prática o Poder popular, ou seja, fizesse valer a vontade popular.



77



78 divisão e delimitação da mancha



79 determinação do centramento

LE VOTE NE CHANGE RIEN: LA LUTE CONTINUE

O VOTO NÃO MUDA NADA: A LUTA CONTINUA

ELEMENTOS TÉCNICO-FORMAIS O cartaz *Le vote ne change rien: la lute continue* (O voto não muda nada: a luta continua) possui mancha gráfica delimitada visualmente pela própria composição, compreendendo dentro de si todos os elementos.

A estrutura se dá através do preenchimento da mancha com componentes não textuais proporcionais em tamanho, e análogos em forma e um componente textual que ocupa o restante da mancha. Seu centramento se localiza no centro ótico do cartaz, onde se dispõe o título do cartaz. Devido à localização do título, a diagonal onde este se localiza possui maior destaque dentre os demais eixos.

ELEMENTOS ESTÉTICO-FORMAIS O cartaz se utiliza da delimitação de sua mancha gráfica como seu principal elemento estruturador e comunicador pois faz desta um símbolo chave na composição.

A unidade se dá pelo uso de uma só cor – o verde – e uso de formas similares entre si na ilustração, a repetição de braços estendidos – com as mãos em punho e segurando um papel. A tipografia utilizada possui formas irregulares e heterogêneas e pouco refinamento visual, com ruídos em seus contornos. Tal aspecto sugere uma fonte manuscrita, feita com o auxílio de um pincel, fazendo alusão às pichações de rua. A harmonia se estabelece através da ocupação da maior parte da mancha gráfica por formas compostas em



80 sentidos de leitura reforçados pelas ilustrações

contorno em conjunto ao componente textual preenchido por cor. Os principais elementos de síntese identificáveis são os braços com punhos para o alto, um símbolo consolidado de luta e reivindicação popular; e o braço revestido com uma vestimenta – um símbolo comumente associado a burocracia e formalidade.

O balanceamento é obtido através do equilíbrio simétrico entre o conjunto de mãos na parte inferior do cartaz e o conjunto superior composto por título e um braço segurando um papel.

Há sugestão de movimento através da alternância da altura da disposição dos braços inferiores na mancha gráfica.

As relações de hierarquia são expressas através da relação entre negativo e positivo, dando maior destaque para o componente textual, e também pela proporção de área ocupada na mancha, ressaltando o conjunto de braços inferior e, uma vez mais, o conjunto textual. Outro ponto que auxilia a condução do olhar é o desenho do braço de cima apontando para baixo e os braços embaixo erguidos para cima voltando a atenção para o texto, conduzindo o olhar do observador a fazer o percurso indicado pelas mãos com o olhar. Essa condução do olhar cíclico auxilia um certo foco na leitura do texto e está intimamente ligado a diagramação e estrutura visual do cartaz.

RETÓRICA O cartaz se constitui através de uma metáfora visual entre a figura de uma urna e o contorno da mancha gráfica. Tal relação é reforçada pela frase “o voto não muda nada” e pela figura de um braço que interrompe

tal contorno tendo um papel em mãos. O argumento principal é transmitido visualmente através do contraste entre o conjunto de braços levantados e o único braço segurando o papel, alegorizando o embate entre prática política coletiva - luta popular x prática política individual – voto. Essa oposição é reafirmada também pela vestimenta mais formal no braço superior, transmitindo certo contexto formal, institucional, burocrata, em oposição ao conjunto de braços despidos que estão em luta. O contraste é transmitido através da disposição na mancha - diametralmente opostos – e da área ocupada nela. O texto reforça a ideia de que mudanças efetivas só seriam conseguidas através de uma movimentação coletiva e não pelo voto - que nada muda.

INTERPRETAÇÃO DAS IMAGENS A imagem insufla o telespectador a pensar sua ação política para além do ato de votar, somando forças aos grupos organizados articuladores das greves e ocupações em curso no momento.



81



82 divisão e delimitação da mancha



83 determinação do centramento



84 divisão geométrica da mancha

LAISSONS LA PEUR DU ROUGE AUX BÊTES A CORNES

DEIXE O MEDO DO VERMELHO PARA
AS BESTAS COM CHIFRES

ELEMENTOS TÉCNICO-FORMAIS O cartaz *Laissons la peur du rouge aux betes a cornes* (Deixe o medo do vermelho para as bestas com chifres) possui mancha gráfica delimitada por uma margem visualmente perceptível.

A estrutura se dá através do preenchimento da mancha com um mesmo componente não textual sobreposto em diferentes intensidades de preenchimento, num tom sobre tom, sobrepostos em seu eixo central horizontal pelo título do cartaz. A informação textual ocupa o 1/3 central da área total do cartaz e se alinha de maneira justificada, ocupando toda a largura do cartaz.

ELEMENTOS ESTÉTICO-FORMAIS O cartaz se conforma a partir de uma textura gráfica gerada pela repetição da silhueta de um gado, sobreposta pelo título.

A unidade se dá pelo uso de uma só cor – o vermelho – explorada em diversas variações de tons. Também se faz uso de uma única família tipográfica, com uma fonte sem serifas e condensada, numa única cor – preto.

A harmonia se dá através da distribuição de formas e sua gradação de preenchimento, além da alternância de orientação da ilustração (para a esquerda ou para a direita). Tal recuso faz da ilustração uma massa de textura reconhecível, no lugar de uma figura isolada.

O balanceamento é obtido através do equilíbrio simétri-



85 gradação tonal na impressão

co obtido ao concentrar o título próximo ao centro geométrico da composição, reforçando tal feito visualmente através da proximidade entre as linhas de base e linhas de ascendentes das linhas divisórias imaginárias da composição, dividindo-a em três porções equivalentes.

Há sugestão do movimento de dispersão através do gradiente de cor empregado nas ilustrações, suas disposições em sobreposição e seu uso como uma forma sólida, sem detalhamento.

As relações de hierarquia são expressas através da cor e posicionamento, sendo o título o único elemento em preto, contrastante com os demais, e posicionado na altura do olhar do espectador.

RETÓRICA O principal recurso da retórica deste cartaz é seu componente textual, que através de uma metáfora, por si só já constrói sentido. Porém a mensagem textual é reforçada pictoricamente através da ilustração que cobre o fundo. Ao recomendar que se deixe o medo da cor vermelha para as bestas com chifres o cartaz faz alusão ao sentimento anti-esquerda, anticomunista comumente propagandeado pela ideologia dominante, refutando-o.

Ao recomendar que se deixe tal medo/aversão para as bestas com chifres, existe uma clara alusão às dinâmicas de touradas por exemplo, na qual animais perseguem tecidos de cor vermelha de maneira instintiva. Mas ao mesmo tempo pode-se inferir que se deixe a ideologia anti-esquerda e, portanto, reacionária, conservadora, aos tolos e ignorantes socialmente. Disso provém a conclusão do cartaz: Se você

não é tolo, não tem motivos para temer a esquerda. O cartaz se faz uma clara propaganda contra as forças reacionárias e conservadoras, numa tentativa de aproximar o público das pautas colocadas pelos grupos em greve.

INTERPRETAÇÃO DAS IMAGENS A imagem ironiza seu próprio público para convocá-lo, através da provocação, a somar forças com o movimento revolucionário organizado naquele momento.

2.5. SÍNTESE SOBRE A ANÁLISE DOS CARTAZES

Embora se trate de um conjunto heterogêneo, é possível notar alguns pontos em comum entre os cartazes aqui analisados. O maior e mais notável deles consiste na simplicidade das formas, conteúdo textual conciso e direto, e a maneira como ambos se relacionam reiterado a mensagem.

Há também um destaque para o uso do texto como elemento pictórico na composição: o texto é pensado como imagem, é ilustrado na composição. Esta questão é resultante de alguns fatores da realidade material concreta do período de produção das peças, não se tratando de uma mera escolha projetual ou predileção estética. O primeiro deles se trata do lugar a que esses cartazes se destinam: as ruas de Paris mergulhadas num contexto de profunda agitação social e, consequentemente urbana. Nas ruas a tipografia adquire outra escala e forma com o objetivo de se fazer percebida sob os olhos de quem passa.

Outro fator essencial a ser considerado é o da limitação técnica, mediante às ferramentas disponíveis: as matrizes serigráficas para impressão dos cartazes eram gravadas partindo de ilustrações feitas a mão, não havendo qualquer indício da disponibilidade de um acervo de tipos para impressão, ou maquinário para sua utilização. O propósito das peças produzidas, as restrições de tempo e a produção coletiva de

cartazes inviabiliza um acabamento mais meticuloso e o Atelier subverte tal traço o apropriando como linguagem se expressando, dentre outras formas, na presença de tantas tipografias manuscritas ou desenhadas através do letramento. Como colocado por Homem de Melo (2012):

“Saber transformar a precariedade técnica em recurso expressivo foi um dos mais importantes legados gráficos de 1968. (...) O que poderia ser visto como precariedade é transformado em vigor; cartazes produzidos a partir de recursos rudimentares ganham um sentido de urgência que, por si só, já é parte da mensagem a ser transmitida.”

Também das questões de reprodução dos cartazes provém o fato de serem, em sua maioria, monocromáticos, havendo destaque para o uso da cor vermelha – quando há exceção, a segunda cor utilizada é sempre o preto. A linguagem mais direta possível viabilizada para ser impressa da maneira mais simples e rápida possível e por quem quer que fosse. Esta era a questão dada.

A respeito do recurso da retórica, dois recursos de linguagem se destacam, sendo utilizados expressivamente: a metáfora ²⁶ e o sarcasmo. Pode-se relacionar tal forma de comunicação à tradição francesa muito bem consolidada de crítica satírica como principal linguagem, ao se tratar de política. Tanto os slogans quanto as imagens, embora diretos, rara-

²⁶ Figura de linguagem em que uma palavra que denota um tipo de objeto ou ação é usada em lugar de outra, de modo a sugerir uma semelhança ou analogia entre elas; translação (por metáfora se diz que uma pessoa bela e delicada é uma flor, que uma cor capaz de gerar impressões fortes é quente, ou que algo capaz de abrir caminhos é a chave do problema); símbolo. Dicionário Michaelis Online.

mente são literais, sendo interpretados mediante ao contexto. Também se faz amplo uso do simbolismo como uma poderosa ferramenta tanto de comunicação quanto de reforço do posicionamento ideológico do grupo, representando De Gaulle, por exemplo, como uma silhueta em tom de ridicularização com o artifício da caricatura, ou a massa alienada como um rebanho de animais.

O fato de as peças serem projetadas para as ruas se reflete visualmente principalmente através dos altos contrastes presentes na composição, as formas possuem amplos espaços negativos podendo ser visualizadas a longas distâncias pelo observador. Além disso, o preto é utilizado para os componentes textuais quando estes aparecem sobre os fundos preenchidos em cor, garantindo a legibilidade através do contraste.



03

CONCEPÇÃO DO PROJETO FINAL

27 SILVA, David Pimentel Oliveira. A Liga dos Camponeses Pobres (LCP) e a Luta Pela Terra No Nordeste: Contribuição ao Estudo Sobre O Movimento Camponês No Brasil. 2014.

28 Terreno sem culturas ou abandonado, que a antiga legislação portuguesa, com base em práticas medievais, determinava que fosse entregue a quem se compromettesse a cultivá-lo. Quem a recebia pagava uma pensão ao estado, em geral constituída pela sexta parte do rendimento através dele obtido. Quando o Brasil foi colonizado, para cá transplantou-se o regime jurídico das sesmarias. O rei, ou os primeiros donatários de capitanias, faziam doações de terras a particulares, que se comprometiam a cultivá-las e povoá-las. Este modelo foi oficialmente extinto em 1812. Fonte: Dicionário online de português.

3.1. DEFINIÇÃO E JUSTIFICATIVA DO TEMA

3.1.1 A QUESTÃO AGRÁRIA NO BRASIL

A abordagem da questão agrária como tema do projeto final se deu a partir da percepção desta como a questão política na qual se concentram os movimentos de massa revolucionários existentes em nosso país atualmente.

A história da concentração de terras se confunde com a história da própria formação de nosso país onde, "diferentemente do processo de transição do feudalismo para o capitalismo ocorrido na Europa, com a invasão dos portugueses e a estruturação da economia colonial com o ciclo canavieiro, o Brasil já se insere num ciclo de acumulação primitiva no contexto do capitalismo comercial."**27**.

Segundo Silva (2014), ainda no período colonial, surge o modelo agrário concentrador através da distribuição das sesmarias^{**28**}, sistema que perduraria até 1812. A necessidade de ocupar e explorar o território recém colonizado fez com que a Coroa Portuguesa iniciasse um processo de ocupação (invasão) por intermédio de seus colonizadores/investidores. Assim, a ação da Coroa Portuguesa deu início no que viria a ser o *modus operandis* do sistema agrário brasileiro: uma enorme quantidade de terras nas mãos de poucos proprie-

tários privados, gerando a concentração fundiária e consequentemente, a concentração de renda perdurada hereditariamente na forma da herança. Tal estrutura agrária e socioeconômica se consolidaria definitivamente através da criação da Lei de Terras – lei assinada por Dom Pedro II, no ano de 1850, que colocaria a venda a altos preços as terras públicas existentes, determinando o acesso à terra apenas àqueles que detivessem recursos financeiros para obtê-las. Não coincidentemente, os sujeitos históricos aptos a adquirir essas terras eram justamente os já proprietários das grandes fazendas monocultoras, os chamados latifundiários. É importante pontuar que A Lei de Terras provém de uma estratégia política de inviabilização do acesso e/ou permanência à terra por parte de camponeses pobres, indígenas, e sobretudo ex-escravos, e descendentes de escravos, como forma de fornecer uma mão de obra barata para o trabalho rural que se via às vésperas, em termos legais, de não mais se desenvolver pela mão de obra escrava. Como colocado por Ricardo Westin, em matéria publicada na seção “Arquivo S” do Portal Senado Notícias:

“Os latifundiários entenderam que a escravidão, mais cedo ou mais tarde, chegaria ao fim e que os seus cafezais corriam o risco de ficar sem mão de obra. A Lei de Terras eliminaria esse risco. Uma vez tornadas ilegais a invasão e a ocupação da zona rural, tanto os

ex-escravos quanto os imigrantes pobres europeus ficariam impedidos de ter suas próprias terras, ainda que pequenas, e naturalmente se transformariam em trabalhadores abundantes e baratos para os latifúndios.”

Ou seja, percebe-se o quanto a questão agrária se manifesta como um elemento fundamental na manutenção da opressão e exploração econômica da população negra, indígena, e dos trabalhadores do campo, refletindo na estrutura socioeconômica brasileira até hoje. Desde a Lei de Terras, pouco da estrutura fundiária brasileira se alterou: de acordo com o INCRA (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária), atualmente, apenas 0,7% das propriedades têm área superior a 2.000 hectares (20 km²), mas elas, somadas, ocupam quase 50% da zona rural brasileira. Por outro lado, 60% das propriedades não chegam a 25 hectares (0,25 km²) e, mesmo tão numerosas, só cobrem 5% do território rural.

grupos de área total (a)	área dos estabelecimentos agropecuários (ha)					
	1970	1975	1980	1985	1995	2006
a < 10 ha	9.083.495	8.982.646	9.004.259	9.986.637	7.882.194	7.798.777
10 < a < 100 ha	60.069.704	60.171.637	64.494.343	69.565.161	62.693.585	62.893.979
100 < a < 1000 ha	108.742.676	115.923.043	126.799.188	131.432.667	123.541.517	112.844.186
a > 1000 ha	116.249.591	138.818.756	164.556.629	163.940.463	159.493.949	150.143.096
grupos de área total (a)	número dos estabelecimentos agropecuários (ha)					
	1970	1975	1980	1985	1995	2006
a < 10 ha	2.519.630	2.601.860	2.598.019	3.064.822	2.402.374	2.477.151
10 < a < 100 ha	1.934.392	1.898.949	2.016.774	2.160.340	1.916.487	1.971.600
100 < a < 1000 ha	414.746	446.170	488.521	517.431	469.964	424.288
a > 1000 ha	36.874	41.468	47.841	50.411	49.358	47.578

tabela 3 número de estabelecimentos e área dos estabelecimentos agropecuários por grupos de área total. Brasil (1970/2006).

3.1.2 A LIGA DOS CAMPONESES POBRES (LCP)

A história da desigualdade e opressão no campo geraria como seu equivalente uma trajetória de luta e resistência que também perpassa o desenvolvimento histórico brasileiro. Como aponta Clifford Andrew Welch em seu artigo “Movimentos sociais no campo até o golpe militar de 1964: a literatura sobre as lutas e resistências dos trabalhadores rurais do século XX”: como camponeses livres ou trabalhadores escravizados, os trabalhadores rurais se revoltaram contra sua exploração em inúmeras ocasiões desde o século XVI (PALÁCIOS, 2004). Nos casos mais famosos – os quilombos de Palmares, no século XVII, a resistência de Canudos no século XIX e o Contestado de 1912 – ocorreram movimentos organizados envolvendo milhares de pessoas (REIS; GOMES, 1996; LEVINE, 1995; MACHADO, 2004).

A Liga dos Camponeses Pobres (LCP) resulta deste histórico dos movimentos sociais no campo, surgindo em 1995, rompendo com a busca de uma Reforma Agrária promovida pelo Estado, defendendo a Revolução Agrária através da tomada de terras para nelas produzirem e assumirem o papel de direção das massas. O movimento se organiza como reação ao episódio da “Batalha de Santa Elina”, mais popularmente conhecido como “Massacre de Corumbiara” onde, segundo publicações da LCP, 600 famílias acampadas na Fazenda Santa Elina, em Corumbiara – RO, foram atacadas pela Polícia Militar e por bandos de pistoleiros ²⁹,

resultando num dos conflitos mais violentos da história recente da luta pela terra em nosso país.

A LCP reúne suas diretrizes para ação política na publicação do documento chamado “Cartilha Nosso Caminho” redigido em 2006, definindo 4 diretrizes principais de ação:

“1. Destruição do latifúndio e entrega das terras aos camponeses sem terra ou com pouca terra;

2. Libertação das forças produtivas do campo nas áreas tomadas do latifúndio, através da eliminação de todas as relações de produção baseadas na exploração do homem com a adoção de formas cooperadas.

A organização em formas associativas das parcelas em diferentes níveis de cooperação segundo sua experiência, desde os Grupos de Ajuda Mútua, forma elementar a formas superiores de cooperação, passando por outros níveis de formas cooperativas.

Adoção de meios de produção e instrumentos de trabalho mais avançados e das técnicas mais modernas. Organização cooperada do sistema de produção, distribuição, comercialização, abastecimento e troca entre diversas áreas e regiões, da infra-estrutura como armazéns, transporte, estradas, pontes, saneamento básico, etc;

²⁹ Indivíduo que é pago para matar; assassino profissional. Dicionário Michaelis Online.



da esq. para dir.
86, 87 imagens do
acampamento "manuel
ribeiro" em corumbiara - ro





da esq. para dir.
88, 89 marchas em memória
à resistência ao massacre
de corumbiara

³⁰ Cartilha Nosso Caminho, 2006, p. 19

3. Organização e exercício do Poder Político pelas massas nas áreas tomadas. Organização das diversas formas da participação das massas nos diferentes níveis para a tomada de decisões e do seu auto governo (Assembleia Popular e o Comitê Popular). Organizar a vida cultural, suas diversas manifestações. Organizar o sistema de autodefesa de massas, Organizar a nova Escola Popular baseada nos três princípios de estudar, trabalhar e lutar (investigação científica, produção e luta de classes) para liquidar o analfabetismo e promover a elevação do conhecimento científico e técnico de todos. Organizar um sistema popular de saúde preventiva e curativa (policlinicas).

4. Estatização das grandes empresas capitalistas rurais e controle de sua produção e gestão pelos trabalhadores desde já nas áreas tomadas." ³⁰

O movimento propõe como alternativa à libertação nacional: uma luta radical contra o latifúndio, o Estado burguês e o imperialismo, e ressalta o inevitável choque dessa luta com as classes dominantes, os órgãos representativos do Estado (INCRA, Embrapa, etc) e a força repressiva estatal. Em seu programa, a LCP também se mostra avessa à aliança

³¹ Discurso proferido dia 07/10/2021 em Abunã, Rondônia. Disponível em: <https://expressaorondonia.com.br/bolsonaro-manda-recado-a-lcp-nao-ficara-de-graca-nem-barato-o-que-voces-estao-fazendo/>

³² Notícia reportada disponível em <https://reporterbrasil.org.br/2021/08/em-novo-cerco-policia-mata-3-integrantes-da-liga-dos-camponeses-pobres-em-rondonia/>

³³ jornal dedicado à cobertura da luta camponesa no Brasil, disponível em www.resistenciacamponesa.com





99-107
faixas produzidas pela lcp



108-112
cartazes produzidos pela lcp

113-117
bandeiras produzidas pela lcp



118-121
pichações produzidas pela lcp



122-124
registros dos momentos de produção
artística do movimento



embora não sistematizada, desenvolvida sem prévio conhecimento que embase as composições em seus quesitos técnicos - havendo inclusive registros de tempo específico para essa produção visual. Há elementos visuais já consolidados como simbólicos do movimento, se destacando principalmente a utilização das cores vermelho e amarelo e a figura do sol, componentes da bandeira do movimento. Além disso, é recorrente a utilização de elementos remetentes ao próprio cotidiano do trabalho no campo, como enxadas e os próprios alimentos produzidos – levados corriqueiramente para os atos e manifestações organizados pelo grupo no cenário urbano. Por fim, há a presença expressiva dos rostos dos membros do grupo, que aparecem sempre cobertos – em decorrência à criminalização da luta pela terra em nosso país.

A existência difusa desses elementos reflete diretamente as condições materiais às quais os acampamentos são submetidos, inviabilizando uma atenção maior voltada para sua comunicação visual: voltados para a viabilização da produção agrícola, atentos às eminentes incursões violentas de forças do estado e poderes políticos das áreas em disputa – latifundiários e seus jagunços ³⁴ -, além do acesso limitado a insumos para a produção gráfica, se reduzindo a materiais escolares como canetas, tintas mais acessíveis, tecidos como TNT e papeis como cartolina. Os suportes mais comumente utilizados para a manifestação visual do movimento são: as faixas de tecido e cartazes, levados para as manifestações; as pichações, realizadas sempre com mensagens de denúncia e no contexto urbano; e a pintura de paredes e murais dentro

³⁴ Matador que era contratado e pago como guarda-costas por pessoa de grande influência no Nordeste brasileiro. Dicionário Michaelis Online.

dos próprios assentamentos, como forma de identificação do próprio movimento.

As faixas são de tamanho convencionalmente utilizado em manifestações, orientadas horizontalmente, estritamente tipográficas e, geralmente, desenhadas a mão. Não há elementos de identidade próprios do movimento que possam ser identificáveis, o que faz destas peças visualmente mais “genéricas”, no sentido de que poderiam estar associadas a qualquer outro movimento ou pauta, não demarcando uma diferenciação explícita da LCP dentre os demais. O único elemento característico seriam as cores empregadas: vermelho, amarelo e preto – o que demarca tradicionalmente o vivviés político de esquerda. As faixas são empregadas para veiculação de palavras de ordem e reivindicações.

Já os cartazes possuem dois eixos de utilização bem distintos, o primeiro deles, como peças informativas acerca dos propósitos do movimento, com frases mais longas do que as utilizadas nas faixas. São compostos à mão e as vezes fazem uso de colagem de fotos que reforcem o ponto a ser demonstrado. O segundo tipo de cartaz funciona como uma espécie de estandarte, carregando as figuras políticas enaltecidas pelo movimento trazendo seus rostos junto à palavras de ordem, com destaque para a figura de Pedro Pomar ³⁵. Há, nesse tipo de cartaz, a utilização da impressão offset em papel a4 e posterior colagem desta em superfícies maiores como tábuas de madeira ou folhas de papelão, ampliando assim seu formato, se utilizando da repetição de tais folhas ou da combinação destas com algumas palavras desenhadas a mão.

³⁵ Pedro Ventura Felipe de Araújo Pomar, militante e político brasileiro, fundador do Partido Comunista do Brasil.

A respeito das pichações no cenário urbano, são geralmente tipográficas e há graficamente o indício de que são feitas com rolos de espuma e tinta, ao invés da tinta spray – comumente utilizada neste caso, muito provavelmente devido ao custo benefício proporcionado pelo rendimento de latas maiores de tinta. Nota-se a presença de frases em tom de denúncia, escritas livremente a mão, nas cores vermelho e preto. Há também, secundariamente, alguns grafismos utilizados também em protesto, como no caso em que manchas de tinta vermelha foram atiradas em uma fachada em denúncia à um assassinato. Analogamente às faixas, não existem símbolos visuais que associem as pichações à LCP, além do conteúdo textual, e os corpos desenhados a mão, por vezes acabam não obtendo o devido destaque no meio urbano. Nos assentamentos se verifica certa padronização da aplicação do logotipo do movimento na forma de um mural pintado à mão.

Há, por fim, a utilização expressiva de bandeiras, não necessariamente com o a identificação do movimento, geralmente feitas com tecidos vermelhos amarrados à pedaços de madeira.

Concluindo o levantamento a respeito da forma como o movimento se comunica visualmente, fica evidente o quanto o principal fator de identificação do movimento é seu conteúdo, transmitido através das palavras de ordem de maneira sistemática. As que se repetem mais comumente nos materiais de comunicação são:

1. VIVA A REVOLUÇÃO AGRÁRIA;

2. O BRASIL PRECISA DE UMA GRANDE REVOLUÇÃO;

3. TERRA PARA QUEM NELA VIVE E TRABALHA;

4. ELEIÇÃO NÃO, REVOLUÇÃO SIM;

5. ABAIXO A CRIMINALIZAÇÃO DA LUTA PELA TERRA;

6. PÃO TERRA JUSTIÇA E NOVA DEMOCRACIA;

7. SE O CAMPO NÃO PLANTA, A CIDADE NÃO JANTA.

8. MORTE AO LATIFÚNDIO

Refletindo acerca do material analisado, colocam-se como principais questões: a possibilidade de exploração da comunicação visual existente, de modo a identificar o movimento de forma mais direta, viabilizando essa produção gráfica dentro da realidade material dos assentamentos, lidando com as limitações que isso impõe. É evidente a existência de uma expressão visual organicamente desenvolvida pelo movimento, ainda que incipiente, porém já consolidada. Diante disso, se estabelece como partido do projeto final a sistematização de métodos gráficos que facilitem a comunicação visual do movimento, explorando o máximo de sua potencialidade, partindo da linguagem já existente, complementando suas soluções e não as excluindo, buscando assim colaborar com a amplificação da mensagem transmitida e o consequente aumento da popularidade da LCP.

3.2 IDEALIZAÇÃO DO PROJETO

3.2.1 ESTUDOS INICIAIS

Partindo do estudo de caso, buscou-se operar de maneira análoga ao Atelier Populaire, porém abordando sua linguagem mediante à realidade concreta totalmente distinta em que se insere o projeto, e à pré-existência da identi-



dade já manifestada pelo movimento. O primeiro passo seria achar ferramentas de impressão viáveis nos acampamentos, o que facilitaria a produção dos materiais de comunicação, possibilitando que fossem mais numerosos e de fácil execução. Além disso, a impressão também viabilizaria a repetição de elementos, tornando as peças produzidas mais facilmente identificáveis como parte do mesmo movimento. O segundo passo seria pensar em elementos para composições que endereçassem a mensagem de forma clara e direta através do texto e sua interação com a imagem.

Iniciou-se assim uma pesquisa acerca das possibilidades de métodos de impressão tipográfica e pictórica, estabelecendo seus pré-requisitos: execução simples e rápida, baixo custo e fácil transporte. Tais requisitos direcionaram o trabalho no sentido das técnicas artesanais de impressão. A partir disso, desenvolveram-se alguns testes utilizando o estêncil como matriz para a impressão de tipografias e alguns símbolos imagéticos dentro do contexto do movimento - como a banana, corriqueiramente carregada como o símbolo da produção agrícola – e também algumas formas abstratas que possibilitassem sua livre apropriação na composição. Como material foram utilizados: papelão, acetato, rolo de espuma, tinta guache, estêncil de letras pré-fabricado em plástico e cartolina branca. As cores utilizadas foram as já utilizadas pelo movimento: o vermelho, o amarelo e o preto.

Após as experiências com o guache resultando em um contraste visual de pouco impacto, optou-se por testar a tinta para tecido como uma alternativa. Cores externas ao movi-

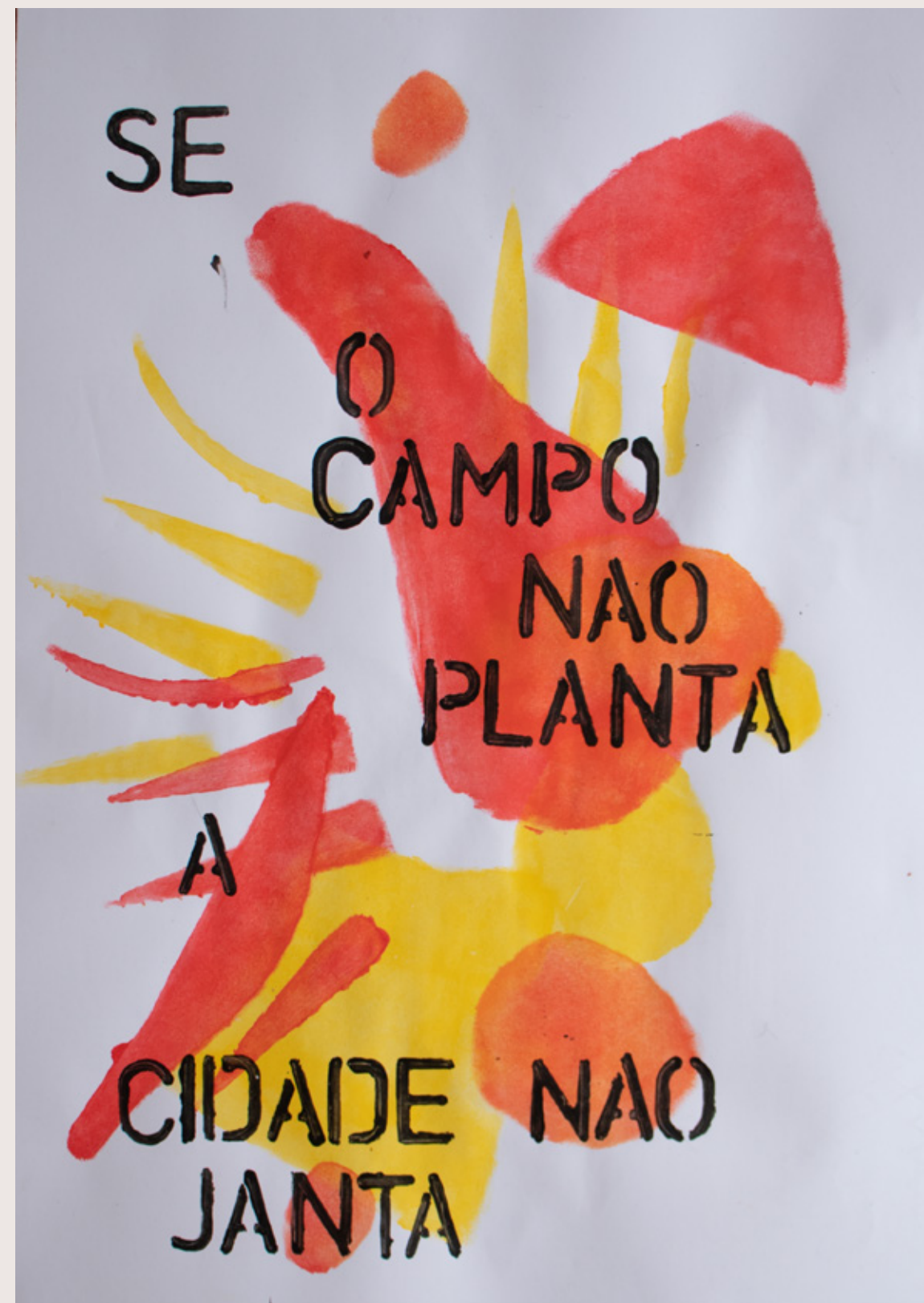


mento foram testadas, como o verde e o azul, como forma de variar as composições, entretanto estas acabaram por descharacterizar a identidade, e decide-se restringir o uso de cor ao vermelho e amarelo nos testes seguintes. Tendo em mente as improvisações – fator inevitável no cotidiano da LCP diante das ameaças eminentes de repressão e expulsão por parte do Estado e forças políticas locais – e também a liberdade de exploração no processo de criação das peças, foram testadas letras manuscritas junto aos elementos impressos em estêncil, porém estas se demonstraram de difícil leitura a depender da distância do observador, além de dar continuidade à questão das muitas vozes tipográficas distintas empregadas pelo movimento, dificultando sua caracterização.

Investigando outras possibilidades de impressão similares, no aspecto artesanal e de fácil aplicação, porém com outras possibilidades expressivas, testa-se o carimbo, se utilizando como material: o E.V.A (Etileno Acetato de Vinila), tinta para tecido e cartolina branca. A partir disso as experimentações se desenvolveram misturando as técnicas do carimbo e estêncil, sem projeto visual prévio, gerando um conjunto inicial de 9 peças.

materiais tipografia em estêncil e caneta vermelha, banana em estêncil e guache, faca em carimbo e.v.a e guache.





materiais tipografia
em estêncil e guache,
grafismo em estêncil
e guache.



materiais tipografia
em estêncil e manuscrita,
em guache, grafismos
em estêncil e guache.

materiais tipografia
manuscrita em guache,
grafismos em estêncil
e guache.



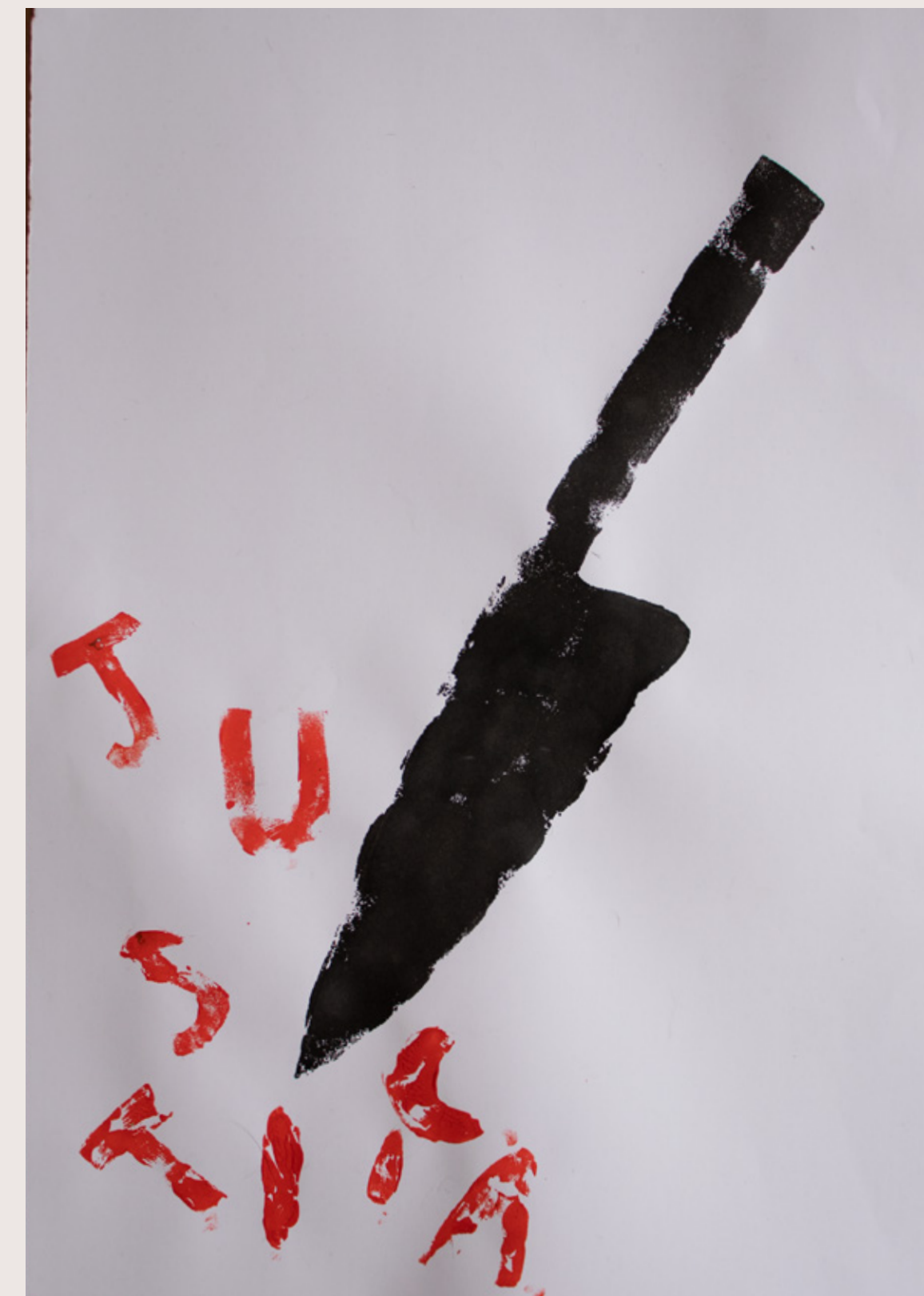
materiais tipografia
manuscrita em guache,
grafismos em estêncil
e guache.



materiais tipografia
em stencil e caneta preta,
preenchimento em rolinho
de espuma, grafismos em
carimbo, ambos em guache.



materiais tipografia
manuscrita transformada
em carimbos e.v.a, faca
também em carimbo,
ambos em guache.





materiais tipografia
em estêncil e guache,
faca e círculo em carimbo
e guache.



materiais rolo de
espuma e guache.

Observou-se que as experimentações com carimbo possibilitaram a criação de diferentes composições partindo de um mesmo elemento, com uso extremamente intuitivo, e de certa forma lúdico, podendo ter matrizes geradas de maneira muito simples, apenas com a silhueta de objetos - diferente do estencil, que dependeria de algumas áreas em negativo na figura para sua melhor caracterização. Essa liberdade de composição vai de encontro a um sistema visual que abra margem para experimentações, mas ao mesmo tempo caracterizem uma mesma identidade para o movimento. A respeito da tipografia, comparando os resultados obtidos através do estêncil, desenho a mão e carimbo percebe-se que: as letras manuscritas abririam margem para uma possível ilegibilidade e descaracterização do movimento; existe certo estigma carregado pelas letras em estêncil, comumente associadas ao universo do “clandestino” “ilegal”; os tipos carimbáveis precisam de entintamento e pressão adequados para assegurar sua impressão e consequente legibilidade. Diante desse panorama, optou-se pelo aprofundamento da técnica do carimbo como solução para o projeto.

3.2.2 PESQUISA DE REFERÊNCIAS

Buscando maior aprofundamento sobre a técnica do carimbo e suas possibilidades, partiu-se em busca de referências que ajudassem a concebê-la. Logo no início, deparou-se



125-128 registros fotográficos da oficina com participação de Priscila.

com alguns registros de uma oficina de carimbos em razão do dia dos pais, na rede social da designer de superfícies Priscila Tâmara. Tendo em mente o público participante da oficina – crianças e adultos não necessariamente familiarizados com qualquer espectro da produção gráfica, foram executados carimbos em E.V.A com formas muito simples, geométricas, fixados em bases de madeira para facilitação da aplicação e entintadas com rolos de espuma – de maneira muito similar aos testes iniciais já executados, o que endossa a continuidade dos materiais já utilizados, além de reforçar a atividade da carimbagem como um processo de impressão e criação não apenas simples mas também lúdico.

Dando enfoque para artistas visuais que utilizassem o carimbo de maneira mais sistematizada, chega-se até o francês Vicent Sardon e seu atelier, o *Le Tampographe* e o trabalho “Rendas Urbanas” da designer gráfico Ana Contatore. Tanto no trabalho de Sardon como no de Contatore é possível identificar o mesmo partido que se observou na fase de experimentação: a variedade de composições gerada a partir da diferente combinação entre carimbos. A respeito dos materiais, os carimbos são feitos a partir de uma figura, resinados em borracha através de uma máquina própria para isso, e por último são fixados em uma base de madeira.

A inclusão de uma etapa de mecanização do processo , através da máquina de gravação de carimbos, acabaria por elevar seu custo e demanda por maior grau de especialização. Assim decide-se prosseguir o trabalho com a utilização de carimbos feitos manualmente em E.V.A.

3.2.3 DEFINIÇÃO DOS REQUISITOS DO PROJETO

Aliando as primeiras experimentações ao referencial pesquisado definem-se os requisitos para elaboração do trabalho final: desenvolver um sistema de composição gráfica através de um conjunto de tipos móveis e elementos pictóricos carimbáveis, feitos em E.V.A, que identifiquem visualmente a LCP. Os carimbos funcionariam como “matrizes flexíveis” de fácil execução manual, possibilitando que um mesmo elemento se repita em diferentes contextos, dando unidade à comunicação. Já os tipos carimbáveis unificariam a voz tipográfica, atuando também como elemento pictórico, servindo como um signo de identificação. Tais carimbos poderiam ser utilizados aplicados nas mais diversas superfícies e adaptados para diversas escalas. Entretanto, para se tornar viável como produto final deste trabalho, e também por se tratar do suporte onde se percebe maior lacuna na comunicação do movimento, se restringiu a exploração da sua aplicação em cartazes – feitos em cartolina tamanho A2 – formato mais adequado para a visualização em passeatas e protestos, como são utilizados pela LCP. Buscando operar de maneira análoga ao Atelier Populaire, a metáfora é um importante recurso a ser utilizado, além da linguagem visual das formas: simples e diretas. Estes fatores, combinados entre si, asseguram a legibilidade do cartaz tanto em sentido técnico, para que seja de fácil visualização no contexto de uma passeata, visto a distância e em movimento, quanto em sentido semântico, sendo símbolos facilmente reconhecíveis. O conteúdo textual também assu-

me papel imprescindível construindo o significado do cartaz através da integração entre texto e imagem – que reforçam um ao outro. Assim a tipografia deve prezar pela legibilidade tendo em mente o contexto da localidade e situação em que os cartazes serão visualizados.

Os conteúdos textuais foram gerados partindo dos princípios e palavras de ordem do movimento, e os imagéticos pensados como a sua síntese visual: um conjunto de símbolos que alegorizem os principais atores políticos em questão, criados explorando a produção agrícola desenvolvida nos assentamentos, como frutas legumes e vegetais; as ferramentas características do trabalho no campo, como facas e enxadadas; e elementos identificáveis dos militantes do movimento, e as forças contra as quais lutam. Tais elementos, além de facilmente reconhecíveis, também precisam ser simples de serem transformadas em carimbos, feitos manualmente com estilete e E.V.A – e por isso não podem possuir um detalhamento tão grande. Para a tipografia, é necessário que atenda à três requisitos: assemelhar-se à já utilizada no logotipo do movimento, proporcionar grande legibilidade e ser facilmente “carimbável”, para isso possuindo espaços negativos bem definidos e faces com geometria mais simples. Definidos os requisitos do projeto, inicia-se uma nova etapa de testes e experimentações fazendo uso de uma série de símbolos carimbáveis e tipos móveis com a tipografia escolhida – Yantramanav em peso bold – todos feitos manualmente recortando o E.V.A com estilete, entintando com rolo de espuma e tinta para tecido, também se experimentando a utilização da tinta

látex fosca como uma boa saída em termos de custo benefício, e pressionando sobre a cartolina. O tamanho e peso dos corpos foi definido de modo a possibilitar sua leitura em distâncias mais longas, sendo feitos testes com até 12 metros de distância. Foram feitos alguns ensaios iniciais apenas para checar as possibilidades com os materiais escolhidos, compondo 8 novos cartazes.

materiais carimbos
e tinta para tecido.



materiais carimbos
e tinta para tecido.



materiais carimbos
e tinta para tecido.



materiais carimbos
e tinta para tecido.



materiais carimbos
e tinta para tecido.





materiais carimbos
e tinta para tecido.



materiais carimbos
e tinta para tecido.



materiais carimbos
e tinta para tecido.



materiais carimbos
e tinta para tecido.

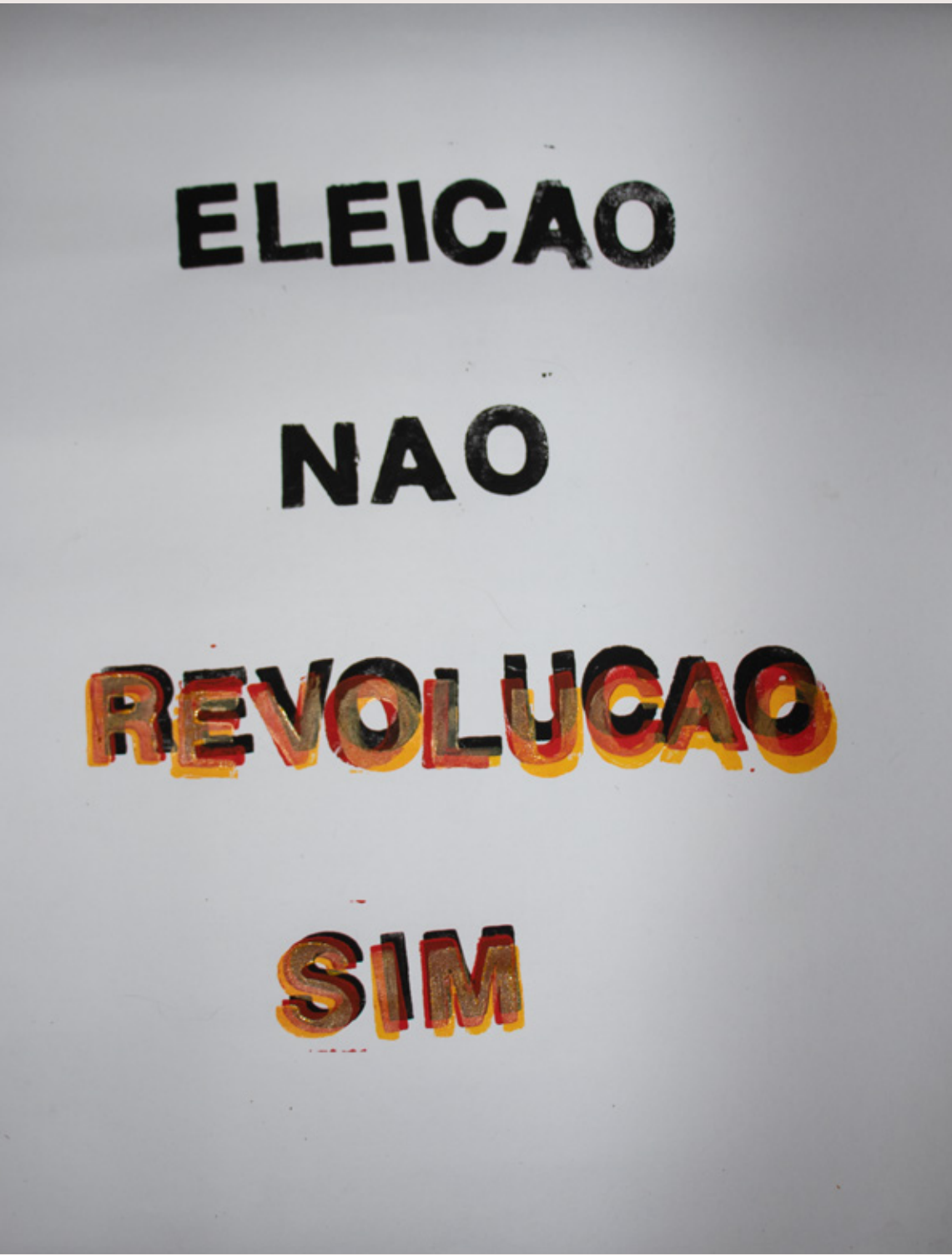


Após estes ensaios, percebeu-se a necessidade de elaboração dos carimbos tipográficos de forma um pouco mais profissional, facilitando seu uso e assegurando sua durabilidade e a qualidade da impressão para que os textos ficassem legíveis. Até então, tinha-se trabalhado com os corpos cortados a mão em E.V.A de 2mm, entintadas com o auxílio de um rolinho de espuma, e pressionadas no papel com a pressão das mãos. A espessura muito fina do E.V.A dificulta a aplicação de pressão nas letras e o manuseio da retirada do carimbo. A forma desigual da aplicação da pressão com as mãos também se traduz em áreas de falha nas impressões. Claramente, certo nível de ruído é caracterizante da própria ferramenta utilizada, constituindo sua linguagem, porém, em especial no caso das tipografias, quanto mais claras e bem impressas estas forem, mais direto e assertivo o cartaz se faz.

Assim se iniciou uma nova etapa de testes, com a execução dos tipos móveis com um E.V.A de espessura superior, 5mm, fixado numa base que distribua a pressão aplicada, utilizando o papelão. Após a execução dos tipos, estes são testados repetidamente para que se ache a melhor forma de entintamento e pressão aplicada para assegurar sua impressão com uma boa cobertura e acabamento, chegando até o método de pressionar o tipo em um tecido mergulhado em tinta – simulando as almofadas de carimbos convencionais – ou aplicar a tinta na menor quantidade possível com o rolo de espuma.



Com a questão da impressão dos tipos solucionada, foram feitos 4 novos testes, desta vez explorando a cartolina colorida como uma alternativa expressiva de outras possibilidades de contraste, sem alteração da paleta impressa.



materiais carimbos
e tinta guache



materiais carimbos
e tinta para tecido.

Somada à questão da tipografia havia ainda a impressão dos carimbos imagéticos que por vezes acabavam também muito falhas ou demandando um esforço inviável na aplicação da pressão para assegurar o preenchimento da forma. Para solucioná-la, conversou-se com alguns profissionais habituados a trabalhar com técnicas alternativas de impressão para sondar outras possibilidades de materiais, recorrendo primeiro a Gilberto Tomé, da Gráfica Fábrica. Tomé pontuou que talvez as tintas utilizadas até então (tinta látex e tinta para tecido) fossem inadequadas devido à sua secagem rápida, especialmente se tratando de carimbos numa escala maior que o habitual. O que ocorria era que, antes mesmo de entrar em contato com o papel, parte da tinta havia secado, gerando as falhas de impressão. Além disso, Tomé também comenta o quanto essas tintas dificultariam o processo de limpeza dos carimbos, reduzindo sua vida útil. Como alternativa ele sugere algumas possibilidades: a primeira seria construir uma carimbeira que comportasse o tamanho dos carimbos, e a partir disso trabalhar com tintas a base de corante, como as utilizadas em carimbeiras convencionais; a segunda seria fazer as matrizes em neolite (um material utilizado na sapataria que serviria de substituto para o linóleo, com custo bem inferior) e entintá-las com tintas para xilogravura; e a terceira seria trabalhar com o estêncil para as figuras, sobrepondo-as com a técnica do carimbo nas tipografias.

A execução de uma carimbeira descaracterizaria o partido do projeto em trabalhar da maneira mais simples e acessível possível, com materiais simples de serem utilizados e

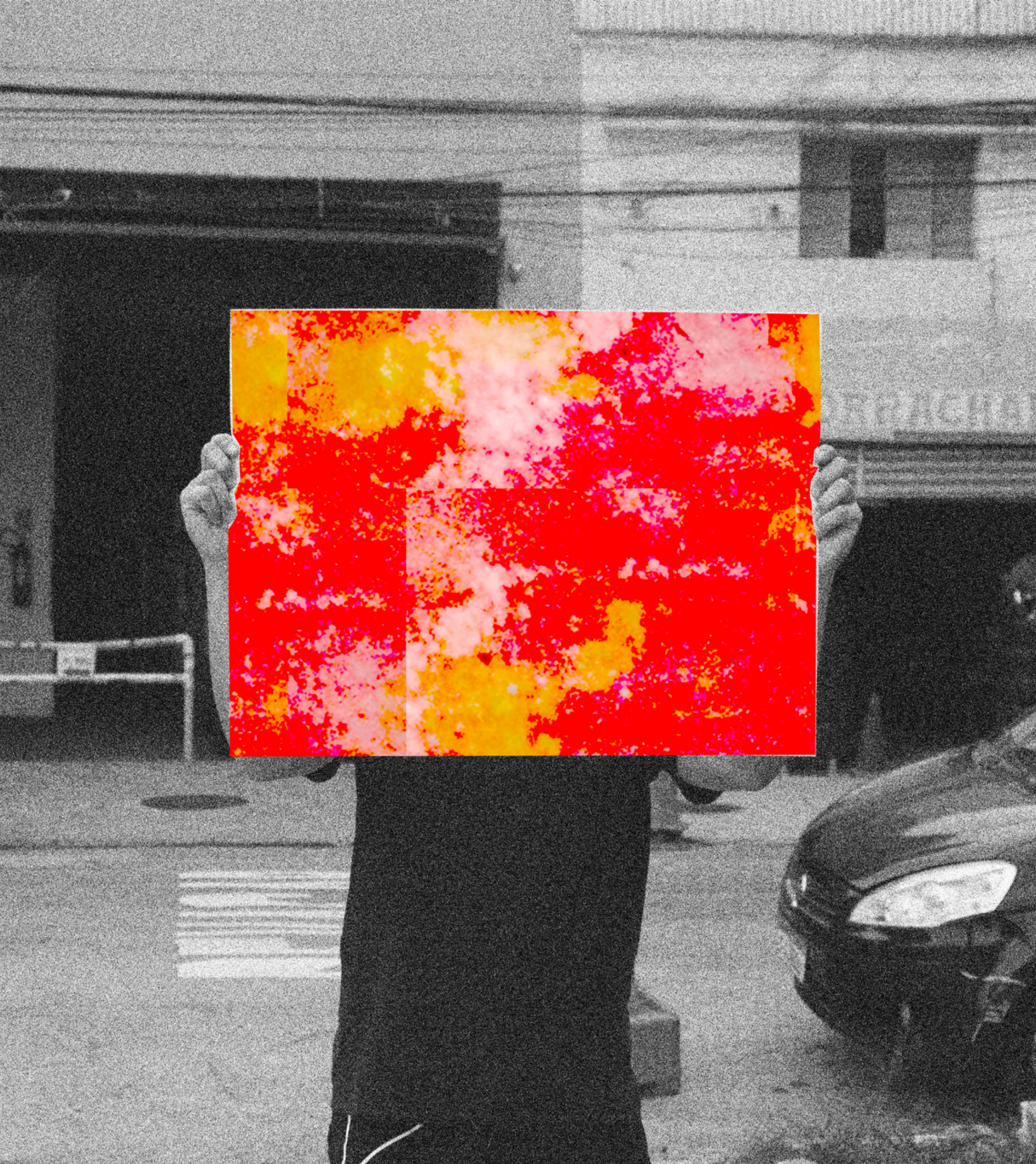


129-132 registros fotográficos do trabalho de MZK.

carregados. Tentando fazer alguns testes com o neolite, como sugerido, percebeu-se o aumento do grau de dificuldade na execução do carimbo/matriz na medida em que este precisaria de goivas para ser trabalhado, impossibilitando o simples recorte com um estilete ou tesoura; além disso, foram feitos alguns pequenos testes de impressão e a cartolina não teve uma boa aderência ao material. Opta-se então pelo retorno a utilização do estêncil nos casos em que se desejasse uma maior área de preenchimento, permitindo a livre utilização de qualquer tinta para tal.

Posteriormente conversou-se com Priscila Tâmara, design de superfícies cujo trabalho navega pela estamparia manual, já havendo sido consultado na fase inicial da etapa prática do trabalho. Priscila sugeriu que os cartazes fossem carimbados sobre uma camada de E.V.A que servisse como base – uma metodologia utilizada na carimbagem têxtil – como forma de melhorar a aderência entre carimbo e papel. Além disso, apresentou o trabalho de MZK, um artista visual que possui uma série de tiragens com gravuras feitas em E.V.A, nas quais trabalha com tinta guache. O contato e análise do trabalho de MZK trouxeram à tona o fato de que a textura impressa pelo E.V.A é consequência da maior aquosidade da tinta empregada, que ao entrar em contato com o papel é totalmente depositada nele. As outras tintas acabam tendo maior aderência ao E.V.A, gerando acúmulos de material, falhas de impressão e a perda de textura. Decide-se assim consolidar o trabalho com a utilização de tinta guache para os carimbos, e do estencil para as áreas de maior preenchimento de cor.





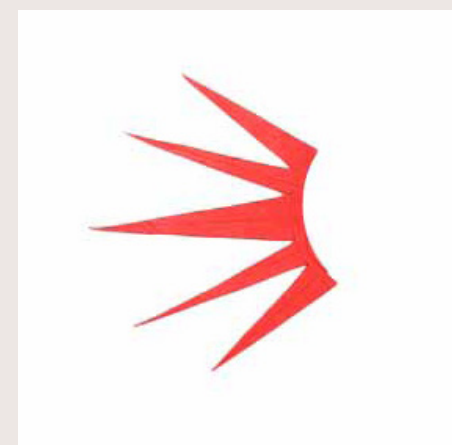
04

CARTAZES

4.1. MOTIVAÇÃO

Foram concebidos 12 cartazes finais utilizando as técnicas da carimbagem e estêncil e tintas guache e látex. Seu processo de criação parte do intuito de apresentar a LCP para quem tivesse contato visual com uma de suas passeatas no cenário urbano, e dessa forma, cada cartaz foi criado de modo a responder uma série de questionamentos lógicos ao se deparar com uma movimentação de pessoas em passeata:

- 1. QUEM É O MOVIMENTO?
- 2. O QUE DEFENDE?
- 3. CONTRA O QUE/QUEM LUTAM?
- 4. POR QUE LUTAM CONTRA TAIS FORÇAS?



material utilizado

LCP

PROPÓSITO: IDENTIFICAR O MOVIMENTO Tentando ilustrar a brutalidade da desproporção entre a grande extensão de terras voltadas para o latifúndio e a massa de camponeses sem acesso à terra e condições dignas de habitação, o cartaz foi dividido geometricamente – de maneira aproximada – de modo que sua menor parte contivesse casas empilhadas, confinadas por um espaço negativo que transmitisse a ideia de aperto, em oposição a uma extensa área preenchida em cor contendo apenas um gado – representando um pasto, característico da atividade pecuária intensiva, desenvolvida em latifúndios. As casas e o gado foram dispostos diametralmente em oposição para que comuniquem a ideia de oposição, contraste. Como forma de reforçar a mensagem visual, o texto se dispõe na mancha gráfica de modo a se aproximar da figura animal, construindo certa ironia na medida em que o correspondente visual de “vive”, as casas, ficam distantes.

O sol foi composto a partir da repetição de um carimbo modular - feito com 3 raios. A foice foi desenhada com o mesmo diâmetro que conforma os raios, para que se encaixasse no negativo formado por eles. Todos os elementos foram impressos com guache em cartolina amarela.



TERRA PRA QUEM NELA VIVE

PROPÓSITO: APRESENTAR QUAIS SÃO AS BANDEIRAS DO MOVIMENTO Tentando ilustrar a brutalidade da desproporção entre a grande extensão de terras voltadas para o latifúndio e a massa de camponeses sem acesso à terra e condições dignas de habitação, o cartaz foi dividido geometricamente – de maneira aproximada – de modo que sua menor parte contivesse casas empilhadas, confinadas por um espaço negativo que transmitisse a ideia de aperto, em oposição a uma extensa área preenchida em cor contendo apenas um gado – representando um pasto, característico da atividade pecuária intensiva, desenvolvida em latifúndios. As casas e o gado foram dispostos diametralmente em oposição para que comuniquem a ideia de oposição, contraste. Como forma de reforçar a mensagem visual, o texto se dispõe na mancha gráfica de modo a se aproximar da figura animal, construindo certa ironia na medida em que o correspondente visual de “vive”, as casas, ficam distantes.

O preenchimento em cor foi feito em tinta látex e rolo de espuma, enquanto as casas e o gado foram carimbados em guache.



material utilizado



material utilizado

TERRA PRA QUEM NELA TRABALHA

PROPÓSITO: APRESENTAR QUAIS SÃO AS BANDEIRAS DO MOVIMENTO Dialogando com o cartaz “Terra para quem nela vive”, o texto é reforçado pela imagem de uma plantação de milhos fazendo alusão ao resultado do trabalho desenvolvido na terra, justificando sua justa distribuição. O logo do movimento é aplicado como símbolo de identificação da LCP.

A plantação de milhos foi impressa em tinta látex, composta a partir da repetição dos carimbos do milho e da folhagem, usados frente e verso como forma de explorar mais sua variação. Texto e logo foram carimbados com tinta guache.



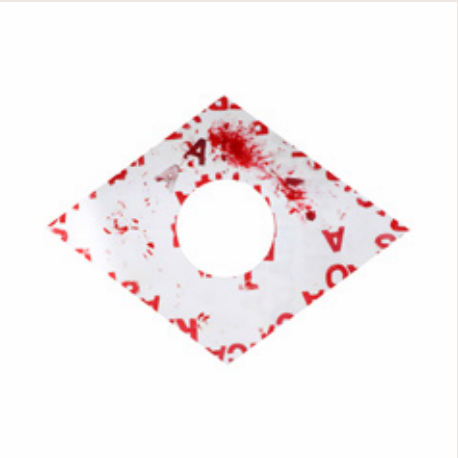
REVOLUÇÃO AGRÁRIA

PROPÓSITO: APRESENTAR QUAIS SÃO AS BANDEIRAS DO MOVIMENTO O cartaz foi pensado para servir a dois propósitos: primeiramente deixar evidente o lema principal do movimento e distingui-lo dos demais demarcando a diferença entre reforma e revolução. Simultaneamente, tentar ilustrar o que seria a revolução agrária. Para isso o arame farpado foi utilizado para fazer alusão às cercas que demarcam os limites dos latifúndios e, por consequência, a distribuição atual de terras. A faca remete tanto aos instrumentos utilizados pela LCP como também sugere a ideia de embate, conflito. Além disso, direciona o olhar para o auxílio da leitura, indicando o que dá lugar ao que ela rompe. Dessa forma, através da luta se destruiriam: a distribuição desigual de terras e as pautas reformistas, resultando numa realidade mais livre representada pelo posicionamento de “revolução agrária” na mancha, já livre dos arames. Para o estabelecimento de uma hierarquia entre “reforma” e “revolução” a disposição e preenchimento da palavra “reforma” é feito de modo a dar mais destaque à revolução.

Os elementos foram todos carimbados em guache.



material utilizado

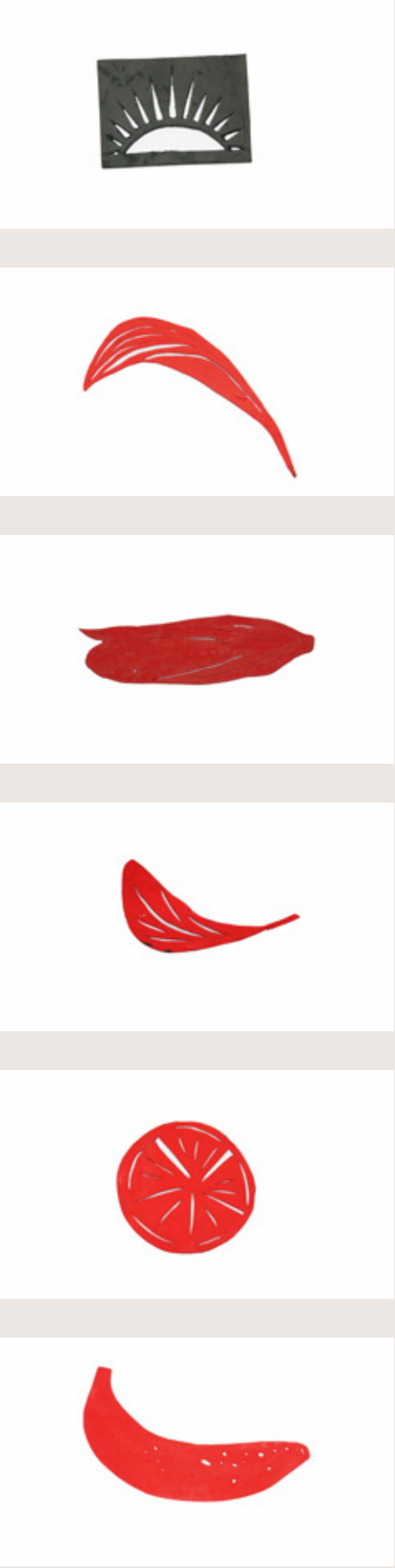


material utilizado

NOSSA BANDEIRA

PROPÓSITO: APRESENTAR QUAIS SÃO AS BANDEIRAS DO MOVIMENTO Fazendo um paralelo direto entre as principais bandeiras levantadas pelo movimento e a forma da bandeira do Brasil, a tipografia compõe a imagem através de sua distribuição na mancha gráfica, com o espaço negativo que a máscara atuando como símbolo de reconhecimento da bandeira brasileira. Dessa forma pode-se visualizar de maneira literal quais mudanças seriam as bases para a construção de um novo país.

Os tipos foram todos carimbados com guache, com o auxílio de uma máscara de papel para conformação do losango em negativo.

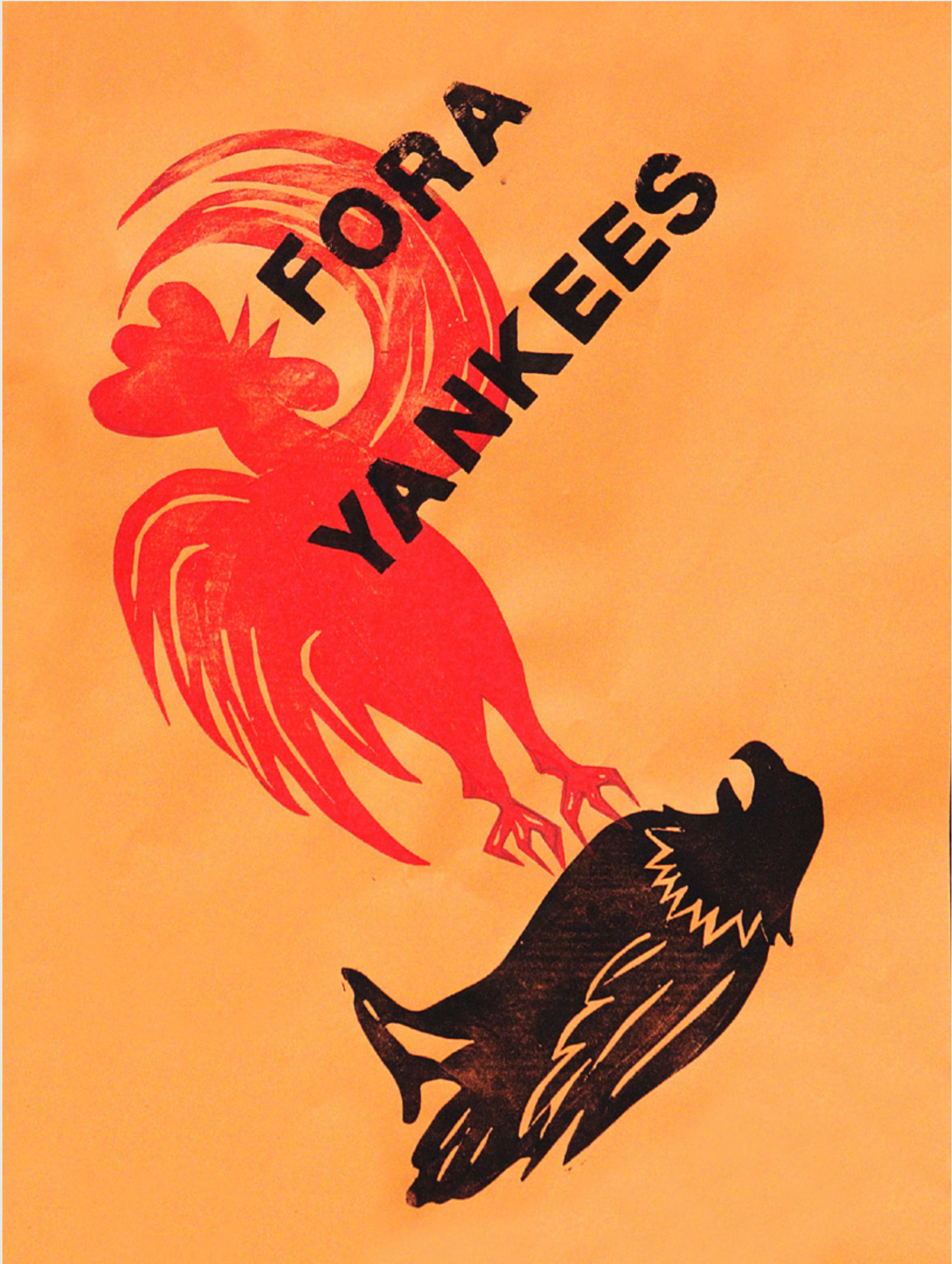


material utilizado

SE CAMPONÊS NÃO PLANTA A CIDADE NÃO JANTA

PROPÓSITO: APRESENTAR QUAIS SÃO AS BANDEIRAS DO MOVIMENTO Com o intuito de explicitar a importância social do trabalho camponês e a maneira como este impacta a cidade, e também desmistificar a ideia equivocada de que os alimentos consumidos nas cidades resultam da produção do agronegócio, produtos agrícolas diversos são distribuídos, sobrepostos pelo título “se camponês não planta, a cidade não janta”. Desse modo se expressaria a diversidade e abundância frutos da produção agrícola desenvolvida nos acampamentos e se reforçaria o fato de que a vida urbana também está diretamente relacionada ao trabalho camponês, o que reivindica o apoio à luta travada no campo. Utiliza-se o logo do movimento aplicado reduzido para facilitar a identificação da autoria do cartaz.

As figuras, texto e logo foram carimbados em guache.



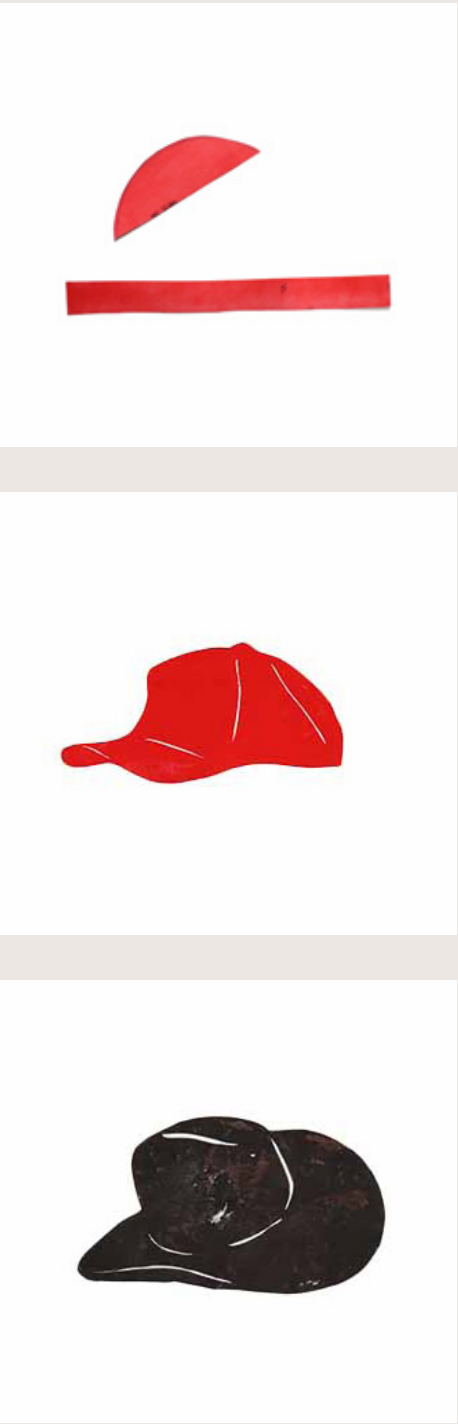
material utilizado

FORA YANKEES

PROPÓSITO: APRESENTAR CONTRA QUAIS FORÇAS LUTAM

Procurando criticar as ações imperialistas – em específico norte-americanas - em território nacional, a composição se utiliza de um embate entre dois animais como representação de duas nações. A águia, símbolo muito consolidado dos Estados Unidos, é representada em posição de derrota, deitada na horizontal. Já o galo, figura muito característica do cenário rural brasileiro, além da representação de “briga” e “autoridade” no imaginário popular, aparece imponente com os pés sobre a águia, simbolizando o triunfo do Brasil sobre o imperialismo norte americano. A inclinação utilizada na composição do texto faz com que a tipografia assuma também um papel imagético na medida em que pode ser lida como o canto do galo. A palavra “ianques” aparece em sua versão em inglês “yankees” como forma de reforçar junto à águia de que sujeito está se tratando.

Todos os elementos foram carimbados em guache.



material utilizado

JUSTIÇA BURGUESA

PROPÓSITO: APRESENTAR CONTRA QUAIS FORÇAS LUTAM

O cartaz foi pensado como crítica ao Estado e também como argumento na legitimação da luta pela terra fora dos parâmetros da legalidade, isto é, extrapolando os limites das reivindicações por Reforma Agrária. As formas geométricas se dispõem de forma a compor uma balança, para que façam alusão ao senado brasileiro – que possui justamente esta simbologia em sua arquitetura. O chapéu e o boné são utilizados como signos para os latifundiários e militantes do movimento, respectivamente. A disposição dos elementos na mancha constrói o sentido em que para o Estado brasileiro os interesses do latifúndio pesam muito mais do que os do movimento popular, e o \$ sinaliza as motivações financeiras deste fato.

Todos os elementos foram carimbados em guache.



material utilizado

REPÚBLICA BRASILEIRA

PROPÓSITO: APRESENTAR CONTRA QUAIS FORÇAS LUTAM

A coroa em primeiro plano faz alusão ao poder e ao sistema político monárquico caracterizador do período feudal. Já o chapéu simboliza os latifundiários, disposto na mancha de modo a ser lido tanto como a joia central da coroa quanto como o verdadeiro poder contido dentro dela. Os elementos foram sobrepostos na tentativa de associar um grande poder político na figura do latifundiário, como se esse fosse um verdadeiro rei. O conteúdo textual tenta reforçar a mensagem na chave da ironia, pois ao intitular a imagem como “República Brasileira” se dá uma contradição entre o sentido de República e a figura de uma coroa. Texto e imagem foram articulados para que, lidos em conjunto, comunicassem o atraso político da República Democrática no Brasil, que em suas estruturas preserva relações sociais características de sistema socioeconômicos muito aquém de seu tempo.

A coroa, devido a sua maior área de cobertura, foi feita com o uso de estencil; e chapéu e texto foram carimbados, todos utilizando guache.



material utilizado

SAFRA RECORDE

PROPÓSITO: APRESENTAR POR QUE LUTAM CONTRA TAIS FORÇAS Buscando ilustrar a natureza do modelo de produção resultante do latifúndio monocultor e novamente desassociar a figura do agronegócio à da produção de alimentos para a população, utilizou-se a tipografia como imagem, sobreposta a figura de milho, com folhagens. Dessa forma, uma produção que aparentemente gera alimento esconderia sua verdadeira natureza que, quando germinada, se revela: o lucro e a fome – literalmente os frutos colhidos pelo agronegócio. A sobreposição da palavra “fome” à figura de um alimento a ser colhido expõe a contradição do modelo de produção. O texto “Safrá Recorde” busca dar a dimensão do quanto cresceram exponencialmente tanto a fome como o lucro, um em decorrência do outro.

Os milhos foram carimbados em tinta guache assim como os textos, sendo as palavras “lucro” e “fome” carimbadas com o auxílio de uma máscara no formato do milho.



SOJA OU SANGUE

PROPÓSITO: APRESENTAR POR QUE LUTAM CONTRA TAIS FORÇAS Como forma de denunciar o contexto de violência que permeia o conflito agrário no Brasil o cartaz se utiliza da similaridade gráfica entre um grão de soja e as impressões digitais, sendo feito excepcionalmente carimbando os dedos, numa repetição que explora a distribuição na mancha gráfica e a gradação de cor. A tonalidade próxima à do sangue é utilizada de modo a reforçar a mensagem. O texto se dispõe na posição central, distribuindo cada palavra em uma linha, transmitindo a ideia de oposição entre estes polos, inconciliáveis. A soja é utilizada por simbolizar de maneira expressiva o latifúndio monocultor, sendo um dos principais produtos do agronegócio, além de, assim como “sangue”, ser iniciada pela letra S, o que estabelece um paralelo gráfico entre as palavras, e não apenas semântico. As elipses podem ser lidas tanto como grãos de soja sujos de sangue como as impressões digitais das vítimas que perderam suas vidas em conflitos agrários. O texto é utilizado sem pontuação para que sua leitura fique ambígua entre a proposição de uma pergunta “Soja ou Sangue?” ou uma ordem “Soja ou Sangue!”.

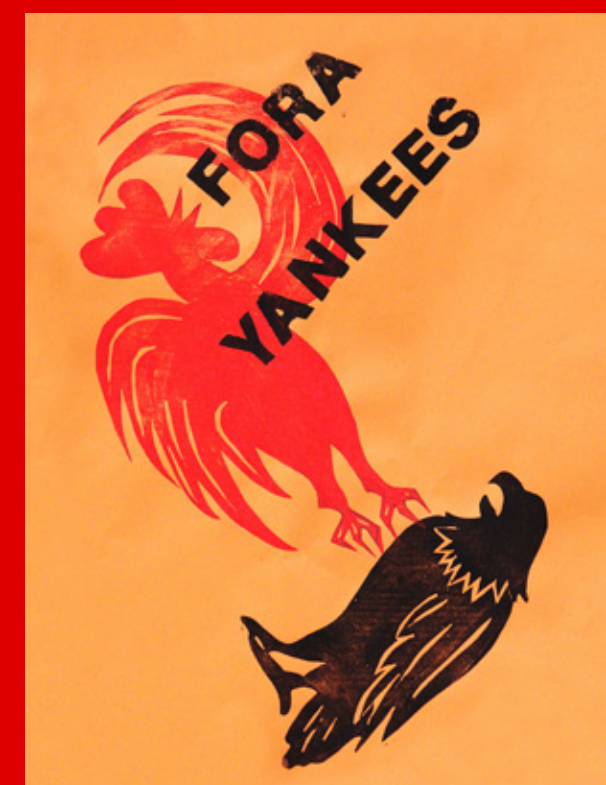
Os dedos foram carimbados com tinta guache, assim como o texto.



material utilizado

BRASIL LIVRE

PROPÓSITO: APRESENTAR POR QUE LUTAM CONTRA TAIS FORÇAS Novamente o arame farpado é utilizado como símbolo da divisão de propriedades e terras, sendo este o elemento que aprisionaria o país, impedindo seu desenvolvimento. Dessa forma, a faca aparece novamente como símbolo da luta e do trabalho camponês, que ao lutar pelo fim desta divisão liberta o país.



























05

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs investigar quais seriam as particularidades em um projeto visual quando este é concebido como material de agitação e propaganda. Mas, sobretudo, desde o princípio buscou ser um processo de aprendizagem, não apenas para mim, mas para todos que assim como eu tivessem indagações acerca de um design gráfico que se volte para as questões materiais da sociedade em que se insere.

Vivemos a realidade brasileira mais violentamente miserável dos últimos tempos. Não alheio a isso, de que forma nosso trabalho poderia ser utilizado para reverberar as denúncias, aglutinar as pessoas, veicular as mensagens de mudança e revolução de que tanto precisamos? Acredito ser evidente o quanto o design gráfico não possui a capacidade de mudar o mundo – apenas pessoas organizadas coletivamente o fazem. Porém é também evidente o quanto ao longo da história muitos souberam o utilizar como uma poderosa ferramenta de catalização de luta popular. Para que atingissem tal objetivo, ficou claro o quanto expressões muitas vezes interpretadas como predileções estéticas são na realidade um reflexo de seu tempo e condições de desenvolvimento, aliados a escolhas pragmáticas do significado transmitido pela imagem e texto, gerando artefatos visuais onde os elementos possuem uma razão de ser. É importante destacar não se tratar do cerceamento

do processo criativo, apenas da ação de exercê-lo norteados pelas necessidades materiais que o demandam.

Acredito que o resultado final dos cartazes produzidos pode vir a ser aprimorado visualmente no futuro, com um maior grau de refinamento visual, clareza e ampliação do conjunto de formas carimbáveis, também explorando mais as possibilidades de variação com um mesmo conjunto de símbolos. A despeito disso, além do processo de pesquisa acerca da linguagem, o trabalho também possibilitou um rico aprendizado acerca de técnicas de impressão artesanais, e sua viabilização com materiais de baixo custo e fácil manuseio impuseram enfrentamentos e experimentos que acabaram gerando resultados interessantes, do ponto de vista técnico e estético. Posteriormente, pretende-se apresentar tanto a metodologia como o material desenvolvidos à LCP, para que o movimento possa fazer, além de observações, o uso do trabalho efetivamente, caso queiram.

Penso que um bom resumo para o aprendizado obtido com este trabalho seja a reflexão de que, quando projetamos, criamos algo para o mundo. O potencial transformador dessa criação, socialmente, depende sobretudo da sua capacidade de traduzi-lo - de acordo com seu momento histórico e social – tornando possível, na prática da crítica sobre a realidade, também a autocrítica perante ao campo disciplinar que dela faz parte.

06

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA JUNIOR, Liceu; NOJIMA, Vera Lucia. Retórica do Design Gráfico: Da Prática à Teoria. São Paulo: Editoria Blucher, 2010.

BRAGA, Marcos da Costa (org.). O Papel Social do Design Gráfico: História, Conceitos & Atuação Profissional. São Paulo: Editora Senac, 2011.

BYRD, Kayah. Demontezing Contemporary Art Through Anonymity: Examining The Practices Of Atelier Populaire. Arizona: The University Of Arizona. 2020.

COOKNEY, DJ. May 1968 : the posters that inspired a movement. Manchester: University of Salford. 2018.

CORRÊA, Erick; MHEREB, Maria Teresa (org.). 68: como incendiar um país. São Paulo: Veneta, 2018.

DA COSTA, Patrícia Ribeiro. AGITPROP: Teoria e Prática da comunicação dos movimentos sociais na campanha “O preço da luz é um roubo!”, Campina Grande: UEPB. 2013.

DEATON, Clifford. The Memory of May ‘68: The Ironic Interruption and Democratic Commitment of the Atelier Populaire. Massachusetts: Rockport Publishers. 2013.

FARIAS, Priscila Lena. ‘Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica’. Anais do P&D Design 2004 - 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo: FAAP. 2004.

FRASCARA, Jorge. Diseño Gráfico para la gente: Comunicaciones de masa y cambio social. Buenos Aires: Ediciones Infinito. 2000.

GAITTER, Collete. What Revolution Looks Like: The Work of Black Panther Artist Emory Douglas. In: Durant, Sam (ed.). Black Panther: The Revolutionary Art of Emory Douglas. New York: Rizzoli, 2007.

GERVEREAU, Laurent; FROMANGER, Gérard. L’atelier populaire de l’ex-Ecole des Beaux-Arts. Entrevista com Gérard Fromanger. In: Matériaux pour l’histoire de notre temps, nº11-13, 1988. Mai-68 : Les mouvements étudiants en France et dans le monde. 1988.

GOLDSMITH, Evelyn. Comprehensibility of illustration - an analytical model. Information design Journal Vol 1, 204-213. Brighton Polytechnic. 1980.

KUSHNER, Tony. Foreword of The design of dissent. Massachusetts: Rockport Publishers. 2005.

MARGOLIN, Victor. World History of Design: World War I to World War II. London: Bloomsbury, 2015.

MCQUISTON, Liz. Protest! A History of Social and Political Protest Graphics. Londres: White Lion Publishing, 2019.

_____. Graphic Agitation: Social and Political Graphics Since the Sixties: Vol. 1. New York: Phaidon Press. 1995.

MELO, Chico Homem de. A Gráfica da Ação. In: Os Cartazes Desta História: Memória gráfica da resistência à Ditadura Militar e da Redemocratização (1964-1985). São Paulo: Instituto Vladimir Herzog e Escrituras Editora, 2012.

_____. Os desafios do designer & outros textos sobre design gráfico. São Paulo: Edições Rosari, 2003.

O'KEEFFE, Andrew. 2019. From Propaganda to Pop Culture: How Maoist Propaganda Transformed Into a Global Art Commodity. Harvard University. 2019.

POPULAIRE, Atelier. Atelier Populaire. Paris: U.U.U, 1968

SACCHETTA, Vladimir (org.). Os Cartazes Desta História: Memória gráfica da resistência à Ditadura Militar e da Redemocratização (1964-1985). São Paulo: Instituto Vladimir Herzog e Escrituras Editora, 2012.

SILVA, David Pimentel Oliveira. A Liga dos Camponeses Pobres (LCP) e a Luta Pela Terra No Nordeste: Contribuição ao Estudo Sobre O Movimento Camponês No Brasil. Sergipe: UFS. 2014.

SILVA, Fabio Luiz Carneiro Mourilhe & FARIAS, Priscila Lena. 'Um panorama das classificações tipográficas'. Estudos em Design, v. 11, n. 2, p. 67-81. 2005.

VILLAS-BOAS, André. Sobre Análise gráfica, ou Algumas estratégias didáticas para a difusão de um design crítico. ARCOS DESIGN 5 – Dezembro de 2009. Rio de Janeiro: UFRJ. 2009.

WELCH, Clifford Andrew. Movimentos sociais no campo até o golpe militar de 1964: a literatura sobre as lutas e resistências dos trabalhadores rurais do século XX. Revista Lutas & Resistências . Londrina. 2006.

SITES VISITADOS

- <https://alfalfastudio.com/>
- <https://anovademocracia.com.br/no-41>
- <https://anovademocracia.com.br/no-43>
- <https://artillerymag.com>

<https://brasil.elpais.com/brasil/>
<https://collections.vam.ac.uk/>
<https://designobserver.com>
<https://gallica.bnf.fr>
<https://mai68inenglish.com>
<https://www.marxists.org/portugues/tematica/2006/mes/lcp>
<https://www.moma.org/>
<https://www.osaarchivum.org>
<https://resistenciacamponesa.com/>
<https://revistarecorte.com.br/artigos/design-radical-por-um-design-consciente-do-mundo-em-que-esta-inserido/>
<https://www.tate.org.uk/research/publications>
<https://www.theparisreview.org>
<https://www.wcml.org.uk>
<https://www.yale.edu/beauty-streets-atelier-populaire-and-ecole-des-beaux-arts-paris-68>
https://www.youtube.com/watch?v=Fd_Qz9tCQ7E

CRÉDITOS DAS IMAGENS

Imagens não creditadas foram produzidas pela autora.

p.18 <https://daily.jstor.org/how-the-memphis-sanitation-strike-changed-history/>
figs. 1-8 e 13-18 MCQUISTON, Liz. Protest! A History of Social and Political Protest Graphics. Londres: White Lion Publishing, 2019.
fig.9 <https://www.dailyartmagazine.com/beat-the-whites-with-the-red-wedge/>
figs. 10-11 SACCHETTA, Vladimir (org.). Os Cartazes Desta História: Memória gráfica da resistência à Ditadura Militar e da Redemocratização (1964-1985). São Paulo: Instituto Vladmir Herzog e Escrituras Editora, 2012.
fig. 12 “The Soviet Political Poster”, Sovetsky Khudozhnik Publishers.
figs. 19-20 <https://rarehistoricalphotos.com/chinese-cultural-revolution-propaganda-posters-1960s-1970s/>
figs. 21-22 <https://museumca.org/pictures/only-bones-oppressors>
p. 62 <http://www.jcseine.com/>
figs. 23-24, 26, 33-36 <http://jeanpaulachard.com/>
fig. 25 <https://www.moma.org/collection/works>
fig. 27 <http://www.film-documentaire.fr/>
fig. 28 arquivos cedidos por Chico Homem de Melo, scanneado de POPULAIRE, Atelier. Atelier Populaire. Paris: U.U.U, 1968

fig. 29-32 <http://www.philippevermes.com/>
figs. 37 <https://fondazionefeltrinelli.it/le-mostre-digitali/>
fig. 38 <http://www.formes-vives.org/histoire>
figs. 39, 44, 48, 54, 57, 60, 65, 66, 71, 77, 81<https://gallica.bnf.fr>
fig. 52 <https://www.france-voyage.com/>
fig. 53 <https://www.pngegg.com/pt/png-echpc>
fig. 63 <https://www.infobae.com/>
fig. 64 <https://www.cartamaior.com.br/>
fig. 69 <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada>
p. 142 <https://www.novacultura.info/>
figs. 86-89, 99-124 <https://resistenciacamponesa.com/category/fotos/>
fig. 90 <https://twitter.com/jairbolsonaro/status/1313129111053840386>
fig. 91 <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2021/05/bolsonaro-critica-terrorismo-no-campo-e-diz-que-nao-ir-a-regulamentar-desapropriacao-por-trabalho-escravo.shtml>
fig. 92 <https://www.rondoniadinamica.com/noticias/2020/10/-presidente-jair-bolsonaro-posta-video-de-policiais-em-frente-a-area-tomada-por-membros-da-lcp-e-diz-tenho-a-minha-opinioao-qual-a-sua,86844.shtml>
fig. 93 <https://reporterbrasil.org.br/2021/08/em-novo-cerco-policia-mata-3-integrantes-da-liga-dos-camponeses-pobres-em-rondonia/>
fig. 94 <https://veja.abril.com.br/blog/radar/bolsonaro-deve-enviar-forca-nacional-a-rondonia-contra-camponeses-pobres/>
figs. 125-128 rede social de Priscila Tamara: <https://www.instagram.com/outrosprints/>
figs. 129-132 rede social de MZK: https://www.instagram.com/_mzk68/

CRÉDITOS DAS TABELAS

tabela 1 VILLAS-BOAS, André. Sobre Análise gráfica, ou Algumas estratégias didáticas para a difusão de um design crítico. ARCOS DESIGN 5 – Dezembro de 2009. Rio de Janeiro: UFRJ. 2009, p. 10.
tabela 2 ALMEIDA JUNIOR, Liceu; NOJIMA, Vera Lucia. Retórica do Design Gráfico: Da Prática à Teoria. São Paulo: Editoria Blucher, 2010, p.77. Fonte: Ellen Lupton e Hanno Ehses, Rhetorical Handbook, 1988, p.4
tabela 3 SILVA, David Pimentel Oliveira. A Liga dos Camponeses Pobres (LCP) e a Luta Pela Terra No Nordeste: Contribuição ao Estudo Sobre O Movimento Camponês No Brasil. Sergipe: UFS. 2014, p. 37. Fonte: Censo Agropecuário IBGE, série histórica 1920/2006. Org.: SILVA, D. P. O. 2012

